

ISSN 2080-9638

Architecturae et Artibus

Quarterly
volume 8
2016

no.

4



Białystok University of Technology, Faculty of Architecture

Architecturae et Artibus, 4/2016

Spis treści/Contents

1. **Aleksandra Bernatowicz**
Piękno niespełnione. Idea mauzoleum Poniatowskich w warszawskich Łazienkach
Unfulfilled beauty. The idea of mausoleum of the Poniatowski family in the Warsaw Royal Łazienki..... 5
2. **Katarzyna Maria Dźwigala**
Piękno kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu jako wyraz łaski Bożej dla cesarza i ludu
The beauty of the church Hagia Sophia in Constantinople as a sign of God's grace
for the emperor and the people..... 14
3. **Magdalena Maria Kurnicka, Natalia Pietrusewicz, Jarosław Szewczyk**
Budownictwo z materiałów miejscowych na kilku przykładach z gminy Wysokie Mazowieckie
(na pograniczu Podlasko-Mazowieckim)
Local materials in vernacular architecture, on examples in Wysokie Mazowieckie Commune
(Podlasie-Mazovia regions, n-e Poland)..... 20
4. **Halina Osychenko**
Principles of architectural and landscape organization of gardens of Ukraine orthodox
monastery complexes..... 26
5. **Rafał Radzewicz-Winnicki**
Średniowieczne kościoły drewniane w Polsce wyrazem geniuszu człowieka i obecności Boga
Medieval wooden churches in Poland as an expression of human genius and the presence of God..... 35
6. **Monika Stachurska**
Średniowieczna estetyka proporcji jako wyznacznik założeń prac konserwatorskich
przy późnogotyckiej, haftowanej pretekście ornatu ze Skarbcza Jasnogórskiego
The medieval aesthetics of proportion – to determine the principles of conservation
of the late gothic, embroidered orphrey of a chasuble from the treasury
of the Jasna Gora monastery..... 43
7. **Adam Turecki**
Budynek „Laboratorium Architektury Energooszczędnej i Energii Odnawialnych”
Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej
„Energy Efficient Architecture and Renewable Energies Laboratory” building
at the Faculty of Architecture, Białystok University of Technology..... 55

PIĘKNO NIESPEŁNIONE. IDEA MAUZOLEUM PONIATOWSKICH W WARSZAWSKICH ŁAZIENKACH

Aleksandra Bernatowicz

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa
E-mail: al.bernat@wp.pl

UNFULFILLED BEAUTY. THE IDEA OF MAUSOLEUM OF THE PONIATOWSKI FAMILY IN THE WARSAW ROYAL ŁAZIENKI

Abstract

The article discusses the unexecuted mausoleum of the Poniatowski family in the Warsaw Royal Łazienki park – its visualisation in the designs of a royal architect Johann Christian Kamsetzer and the ideological interpretation of this concept, closely related to the programme of 18th century landscape gardens. The paper presents hypothesis, that the essence of Stanisław August's idea was the concept of erecting the mausoleum in the Royal Łazienki, in the symbolic royal Arcadia. Death in the land of happiness – the King wished to refer to this topos, recalled in the 18th century by Jacques Delille and other thinkers. Tombs, both the fictitious and real ones, became an important part of European landscape gardens. In 1784, when the Monarch put forward the idea of constructing his mausoleum, the royal architects undertook transforming the Łazienki garden into a landscape park – irregular, with picturesque fragments. What it was missing, though, was a structure in which to reflect upon the passing of time. Stanisław August's plan seems to be coherent, subordinate to the idea of an Arcadia garden where the reflection on death occupied a prominent place.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest niezrealizowane mauzoleum Poniatowskich w warszawskich Łazienkach – jego wizualizacja w projektach królewskiego architekta Johanna Christiana Kamsetzera oraz ideowa wykładnia tej koncepcji, ściśle związana z programem XVIII-wiecznych ogrodów krajobrazowych. Autorka stawia hipotezę, że sednem pomysłu Stanisława Augusta była koncepcja wzniesienia mauzoleum w Łazienkach, w symbolicznej królewskiej Arkadii. Śmierć w krainie szczęśliwości – do tego toposu, przypomnianego w XVIII wieku przez Jacquesa Delille'a i innych myślicieli, pragnął nawiązać król. Grobowce bowiem – zarówno fikcyjne, jak i te prawdziwe stały się ważnym elementem europejskich ogrodów krajobrazowych. W 1784 roku, gdy monarcha wysunął ideę zbudowania swojego mauzoleum, królewscy architekci zaczęli przeistaczać ogród łazienkowski w park krajobrazowy – nieregularny, z malowniczymi fragmentami. Brakowało w nim natomiast obiektu służącego zadumie nad przemijaniem. Plan Stanisława Augusta wydaje się więc spójny, podporządkowany idei arkadyjskiego ogrodu, w którym istotne miejsce zajmowała refleksja nad śmiercią.

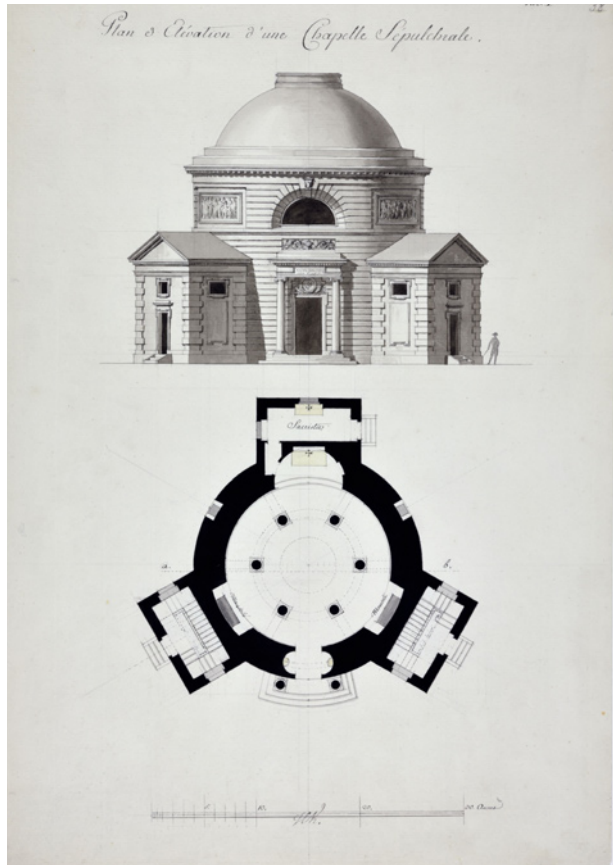
Keywords: landscape garden; Arcadian topos; mausoleum; designs of mausoleum; death in Arcadia; Johann Christian Kamsetzer; Warsaw Royal Łazienki Park; Stanisław August Poniatowski, The King

Słowa kluczowe: ogrody krajobrazowe; topos arkadyjski; mauzoleum grobowe; projekty mauzoleum; śmierć w ogrodzie; Johann Christian Kamsetzer; Łazienki Królewskie w Warszawie; król Stanisław August Poniatowski

Okolo 1784 roku Stanisław August począł rozmyślać o wzniesieniu dla siebie i swych rodziców mauzoleum w Łazienkach. Wizję tej niezrealizowanej budowli zawarł w liście adresowanym do Marcella Bacciarellego¹. Słowa króla nie układają się – jak zazwy-

czaj w jego dezyderatach dotyczących planowanych dzieł sztuki – w dokładny opis. Przekazują natomiast estetyczny zamysł i ideę. Oto one: „*Oprócz wielkiego kościoła parafialnego, który powstanie², myślę, że im będą starszy, tym przyjemniejsze i bardziej konieczne*

stanie się posiadanie małej kaplicy blisko pawilonu Łazienkowskiego. Należałoby usytuować ją albo w miejscu dawnego budynku kordegardy z dachem w kształcie piramidy³, gdzie jest mały teatr, albo pośrodku jakiegoś boskietu. Trzeba by, aby była ona nie większa niż obecny mały teatr, lecz aby była klejnotem pod względem i konstrukcji i wykonania dekoracji zarówno wewnątrz, jak i zewnątrz, tak że nawet powinno by się użyć prawdziwego marmuru na zewnątrz, co najmniej przy portalu. Nie trzeba wcale mnożyć kolumn: lecz to, co się tam znajdzie, musi być doskonałe. Należałoby znaleźć dla tej Kaplicy nowy pomysł, który nadałby jej wygląd prosty, skromny, samotni nawet (oto dlaczego najlepiej byłoby, aby stała ona w gęstwinie drzew), lecz mimo to dawałby wrażenie wielkiego piękna. Mógłby tam znaleźć się tylko ołtarz z obrazem najwyższej wartości, i dwa mauzolea, po prawej i po lewej stronie, jedno dla moich rodziców, drugie dla mnie. Są to jedynie możliwości. Oto co mogłoby odpowiadać gustowi i wyobraźni Kamsetzera⁴. Dysponujemy zatem rodzajem – wprawdzie krótkiego, ale jakże cennego – komentarza do rodzącej się idei. A także projektami Johanna Christiana Kamsetzera, które stanowią autorską wizualizację pomysłów Stanisława Augusta.



Ryc. 2. Johann Christian Kamsetzer, Projekt kaplicy-mauzoleum Poniatowskich w kształcie rotundy: widok od frontu i rzut przyziemia (tytuł oryginalny: *Tab. I., Plan et Elévation d'une Chapelle Sépulchrale*); źródło: Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8552, k. 38

Fig. 2. Johann Christian Kamsetzer, Rotunda shaped Poniatowski family Chapel-mausoleum design: front facade and floor plan; source: The Print Room of the University of Warsaw Library



Ryc. 1. Zygmunt Vogel, *Widok Łazienek*, akwarela, 1797; źródło: Muzeum Narodowe w Warszawie

Fig. 1. Zygmunt Vogel, *View of Łazienki*, watercolour, 1767; source: The National Museum in Warsaw

Miejsce, w którym król proponował wzniesienie mauzoleum, było doskonale widoczne z okien Pałacu na Wodzie. To teren, na którym znajduje się po dzień dzień pawilon Trou Madame. W 1782 roku wnętrze budynku przeznaczono na scenę zwaną teatrem małym, o którym wspominał monarcha. Prawdopodobnie wcześniej, zanim postawiono Trou Madame, w tym właśnie miejscu – tak wynika w każdym razie z listu króla – istniała kordegarda w kształcie piramidy. Co ciekawe, budynek ten, zapewne autorstwa Kamsetzera, przypo-

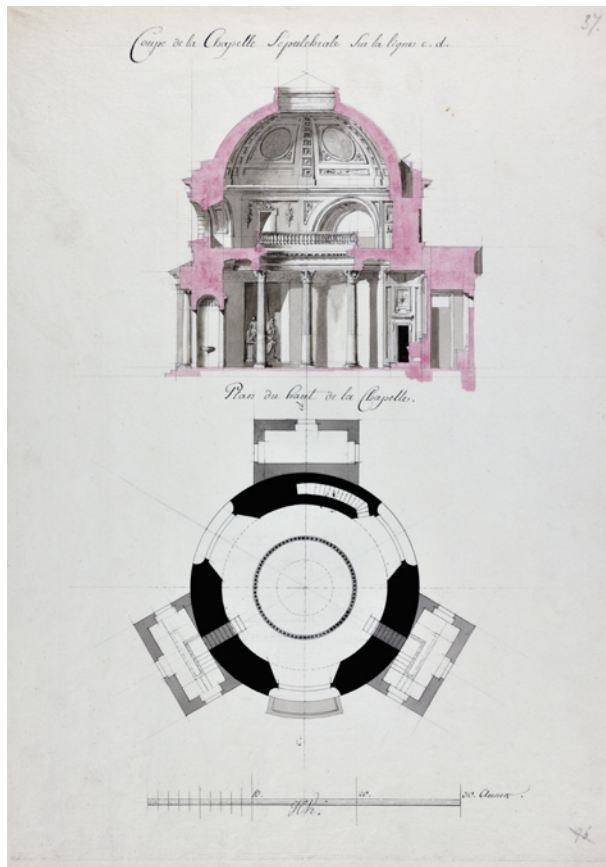
¹ W. Tatarkiewicz, *Rządy artystyczne Stanisława Augusta*, Wyd. Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa 1919, s. 92-93; autor przytacza *in extenso* list króla wysłany 11 października 1784 roku z Grodna do Bacciarellego w którym (między innymi) wyklada swoją wizję kaplicy Łazienkowskiej. Tenże, *Łazienki warszawskie*, fotografie E. Kupiecki, Arkady, Warszawa 1972, s. 107 (ilustracje), 108. Fragment ten przytacza m.in.: M. Kwiatkowski, *Stanisław August, król architekt*, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 236 oraz s. 356, 357, 358 (ilustracje).

² Kościół ten Stanisław August zamierzał wznieść na skarpie, nad wąwozem Agrykoli. Wzmianka na ten temat znalazła się w tym samym liście do Bacciarellego z 11 października 1784 roku, por.: W. Tatarkiewicz 1919, op. cit., s. 91, 92.

³ Tak zinterpretował słowa króla „le corps de garde pyramidal” Władysław Tatarkiewicz, por.: W. Tatarkiewicz 1972, op. cit., s. 105.

⁴ Tłumaczenie autorki.

⁵ M. Kwiatkowski 1983, op. cit., s. 111.



Ryc. 3. Johann Christian Kamsetzer, Projekt kaplicy-mauzoleum Poniatowskich w kształcie rotundy, przekrój podłużny i rzut empor (tytuł oryginalny *Tab. III., Plan du haut de la Chapelle, Coupe de la Chapelle Sépulchrale Sur la ligne c.d.*); źródło: Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8551, k. 37

Fig. 3. Johann Christian Kamsetzer, Chapel-mausoleum longitudinal section and galleries plan; source: The Print Room of the University of Warsaw Library

minąć miał formą mauzoleum: „cała [kordegarda] ma kształt mauzoleum” – tak opisano ją w inwentarzu Łazienek⁵. Pomysł budowli o cechach sepulkralnych pojawiał się zatem nawet tam, gdzie funkcje budynku nie miały zgoła nic wspólnego z grobowcem.

Rysunki projektowe Kamsetzera, zidentyfikowane przez Marka Kwiatkowskiego, przechowywane są w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie⁶. Wszystkie przewidywały przyszłe mauzoleum jako budowlę centralną. Projekt pierwszy proponował kaplicę w kształcie rotundy, projekt drugi – na rzucie kwadratu. Wszystkie rysunki są małymi arcydziełami – to nie tylko techniczny zapis pewnej koncepcji, ale i jej artystyczna transpozycja.

Projekt kaplicy rotundowej złożony jest z trzech rysunków. Pierwszy z nich przedstawia widok od frontu i rzut przyziemia⁷ z sześcioma kolumnami, ołtarzem z zakrystią i dwoma nagrobkami, ustawionymi w ryzalitach, w których zaznaczono schody, prawdopodob-

nie wiodące na emporę. Rysunek drugi⁸ prezentuje przekrój podłużny przez portyk, kruchtę (widoczny la-waterz), rotundę, ołtarz i zakrystię oraz rzut w strefie empor, zaś trzeci i ostatni zawiera przekrój poprzeczny z widokiem na ołtarz oraz widok elewacji tylnej, od zakrystii⁹ (Ryc. 2-4).

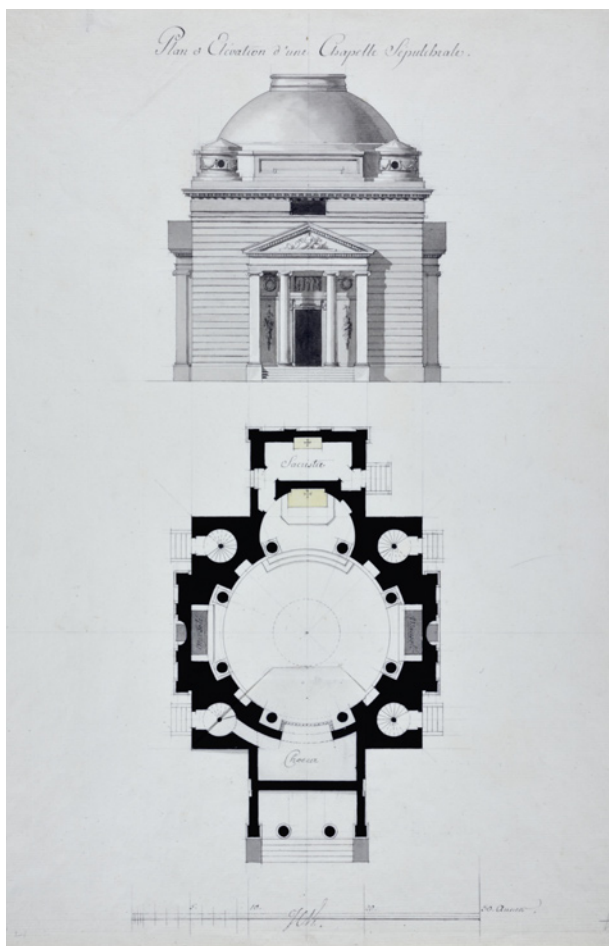
Generalnie, w projekcie pierwszym, kaplica użyła kształt rotundy krytej kopułą, z trzema niższymi przybudówkami. Wnętrze (także nad ołtarzem) obiega kolumnowa galeria. W głównym ryzalicie zaprojektowano wejście do zakrystii, w dwóch bocznych zaś umieszczono wejścia na empory. Elewacja kaplicy jest



Ryc. 4. Johann Christian Kamsetzer, Projekt kaplicy-mauzoleum Poniatowskich w kształcie rotundy: przekrój poprzeczny i rzut elewacji od zakrystii (tytuł oryginalny: *Tab. II., Coupe de la Chapelle Sépulchrale Sur la ligne a.b. du Plan, Elévation de la Chapelle Sépulchrale du côté opposée à l'Entrée*), źródło: Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8554, k. 40

Fig. 4. Johann Christian Kamsetzer, Chapel-mausoleum cross section and view from sacristy; source: The Print Room of the University of Warsaw Library

boniowana, urozmaicona płaskorzeźbionymi scenami figuralnymi, zarówno od frontu, jak i od zakrystii. Nad dwukolumnowym portykiem jońskim przewidziano płaskorzeźbioną płycinę z motywem antykizującej wazy (zapewne z płomieniem). Dodatkowo w elewacji tylnej zaplanowano nisze na posągi. Surowe, bezporządkowe ściany, mały portyk joński i płaska kopuła, wzorowana na rzymskim Panteonie¹⁰, miały budzić jednoznaczne skojarzenia z antykiem.



Ryc. 5. Johann Christian Kamsetzer, Projekt kaplicy-mauzoleum Poniatowskich na planie kwadratu, wariant drugi z doklejonym rzutem empory (tytuł oryginalny: *Plan et Elevation d'une Chapelle S epulchrale*); Źródło: Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8555, k. 41

Fig. 5. Johann Christian Kamsetzer, the square plan Poniatowski family Chapel-mausoleum design, second version; source: The Print Room of the University of Warsaw Library

Dwa rysunki przedstawiające przekrój podluzny i poprzeczny dają – fakt, że do c ogólne – pojecie o dekoracji wnetrza budowli. Kaplica miala miec zaledwie 8 metrów srednicy (4 metry wynosil promien), wsparta na kolumnach korynckich z wnękami na pomniki. Po stronie lewej od wejscia zaprojektowano jedno mauzoleum, po stronie prawej – drugie. Kamsetzer zaproponowal do c standardową dekoracj  rzezbarsk . Nad girland  z wieńców dębowych zasugerowal relief przedstawiający antykizowan  scen  przy oltarzu ofiarnym. Niebanalnym rozwiazaniem wydaje się natomiast wprowadzenie empory obiegającej całe wnetrze.

Jak slusznie stwierdzil Wladyslaw Tatarkiewicz, probujac zdefiniowac charakter budowli, powstala „całocisć zlozona z antycznych elementów, ale bez antycznego efektu”¹¹. Wedlug Marka Kwiatkowskiego, architekt inspirowal się tu koncepcj  willi *San G ne* Efraima Schroegera, oraz kościoła ewangelickiego Szymona Bogumiła Zuga¹². Ta druga sugestia wydaje się prawdopodobna, zważywszy nie tylko na pewne cechy wspólne obu budowli (przy uwzględnieniu zupełnie innych funkcji obiektów), ale takze częstą wsp łprac  obu architektów.

Drugi projekt opracowany przez Kamsetzera przewidywal kaplic  na planie kwadratu, a mowiąc ściislej, na planie rotundy wpisanej w kwadrat. Dwa rysunki pokazują t  samą elewacj  frontową, lecz rózne rzuty: w rysunku pierwszym architekt przedstawil plan przyziemia, w drugim zaś – ułatwiajac sobie prace powtórzył ten sam rysunek i dokleil do niego fragment rzutu górnego z ch rem¹³.

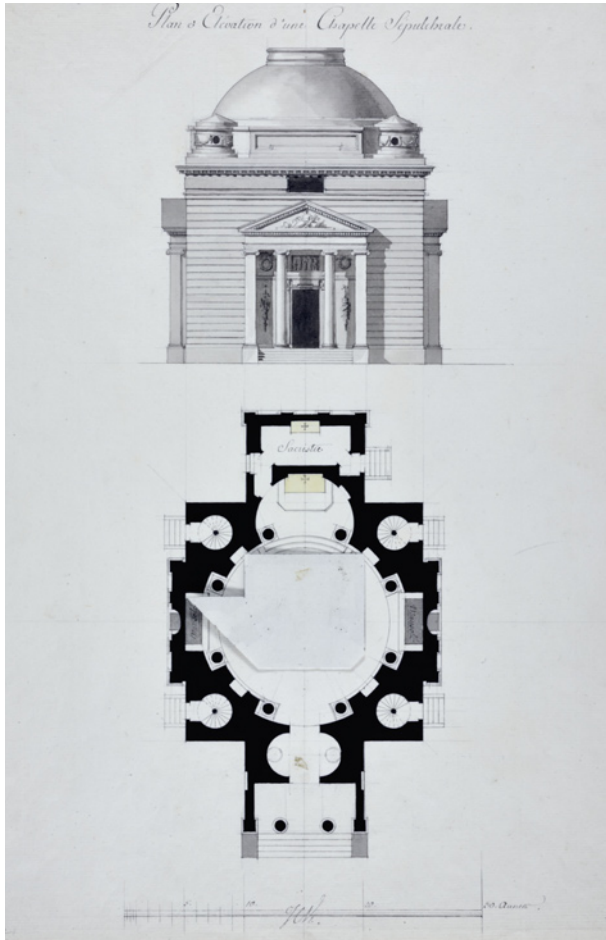
R znice między dwoma rysunkami projektowymi pojawily si  tez w koncepcji kruchty, która w pierwszym wariacie ma ksztalt owalu i nie jest skomunikowana z empor , na którą wchodzi się okraglymi schodami. Inne elementy pozostaly identyczne. Rysunek trzeci natomiast przedstawia przekrój poprzeczny z widokiem na oltarz oraz polową przekroju podluznego i polową elewacji bocznej (portyk, kruchta z lawaterzem, pół rotundy, elewacja boczna)¹⁴.

W drugim projekcie zaproponowanym przez Kamsetzera budowla sepulkralna jest nieco większa niz w pierwszym. O  wejscia i prezbiterium akcentują jońskie portyki (z dwiema kolumnami i dwoma pilastra-

⁶ Projekty wykonano w latach 1784-1786. Wszystkie zostały wykonane tuszem i akwarel ; Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (dalej: Gabinet Rycin BUW), nr inw. Zb. król. T. 190 nr 37-41, por.: Teresa Sulerzyska, Stanisława Sawicka, przy udziale Jadwigi Trenkler wny, *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1, *Varsaviana*, Warszawa 1967, s. 145. Po raz pierwszy jednak o projektach mauzoleum Poniatowskich w Łazienkach napisal Marek Kwiatkowski, por.: M. Kwiatkowski, *Ze studiów nad Łazienkami warszawskimi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXVIII, 1966 nr 2, s. 164-165. Por. tez: Teresa Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Arkady, Warszawa 1999, ss. 179 (il.), 186.

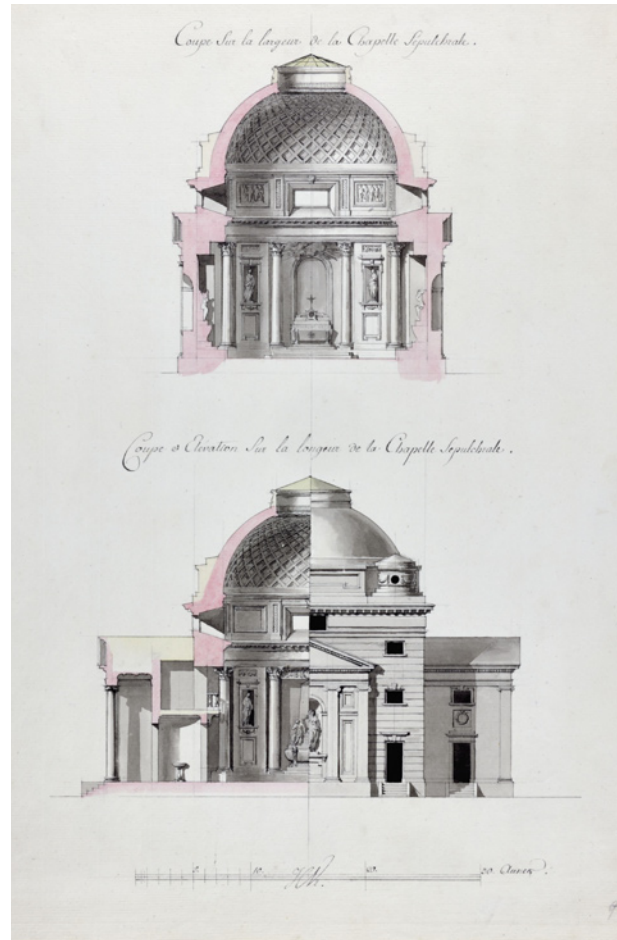
⁷ Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8552, k. 38 (tytuł oryginalny: *Tab. I. Plan et Elévation d'une Chapelle S epulchrale*).

⁸ Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8551, k. 37 (tytuł oryginalny: *Tab. III. Plan du haut de la Chapelle., Coupe de la Chapelle S epulchrale Sur la ligne c.d.*).



Ryc. 6. Johann Christian Kamsetzer, Projekt kaplicy-mauzoleum na planie kwadratu, wariant pierwszy: Rzut przyziemia (tytuł oryginalny: *Plan et Elévation d'une Chapelle Sépulchrale*); źródło: Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 8555, k. 41

Fig. 6. Johann Christian Kamsetzer, the square plan Poniatoński family Chapel-mausoleum design, first version: floor plan; source: The Print Room of the University of Warsaw Library.



Ryc. 7. Johann Christian Kamsetzer, Przekrój poprzeczny i podłużny (tytuł oryginalny: *Coupe sur la largeur de la Chapelle Sépulchrale. Coupe et Elévation Sur la longueur de la Chapelle Sépulchrale*); źródło: Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 8553, k. 39

Fig. 7. Johann Christian Kamsetzer, Chapel-mausoleum cross section; source: The Print Room of the University of Warsaw Library

mi), a elewacje boczne – portyki ryzalitowe. Elewacja, podobnie jak w koncepcji pierwszej, jest również boniowana. Całość wieńczy kasetonowa kopuła i latarnia przekryta szkłem. We wnętrzu, kolumny (nie wolnostojące) wpuszczone są w nisze i akcentują parami dwa nagrobki. Trzecia para kolumn flankuje owalną niszę z ołtarzem, zaś czwarta – wejście do kaplicy, poprzedzone kruchtą. Na emporie można było dotrzeć czterema okrągłymi kłatkami schodowymi umieszczonymi w narożach, doświetlonych latarniami. Empora nie

obeiga tu całego wnętrza jak w projekcie na planie rundy, lecz znajduje się tradycyjnie, naprzeciw ołtarza.

Rysunki projektowe dają i tu – podobnie jak w koncepcji pierwszej – dość powierzchowne wyobrażenie o dekoracji wnętrza. Ogólny zamysł architekta jest jednak czytelny. W narożach umieszczono cztery rzeźby. Dwie pary posągów flankują niszę, dwie zaś ołtarz, nad którym zakomponowano symbol Opatrzności. Na przekroju podłużnym widać, że na tumbie w jednym z dwóch mauzoleów umieszczono personifi-

⁹ Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8554, k. 40 (tytuł oryginalny: *Tab. II. Coupe de la Chapelle Sépulchrale Sur la ligne a.b. du Plan, Elévation de la Chapelle Sépulchrale du côté opposé à l'Entrée*).

¹⁰ W. Tatarkiewicz 1972, op. cit., s. 108.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Kwiatkowski 1983, op. cit., s. 236.

¹³ Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 nr 8555, k. 41 (dwa warianty): *Plan et Elévation d'une Chapelle Sépulchrale*.

¹⁴ Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 190 8553, k. 39: *Coupe sur la largeur de la Chapelle Sépulchrale. Coupe et Elévation Sur la longueur de la Chapelle Sépulchrale*.

kapkę Chronosa, poniżej zaś maskę lwa. Uwagę zwraca specyficzny sposób operowania światłem – nagrobki pozostają zaciemnione, zaś ołtarz i kopuła ozdobiona reliefami zostały rozświetlone. To koncepcja antyczna, wywodząca się jeszcze z rzymskiego Panteonu, przejęta w renesansie, między innymi przez Brunelleschiego, który, jak wiadomo, stosował rodzaj okrągłej latarni. Zapewne, tak jak we wszystkich kaplicach grobowych, w mauzoleum Poniatowskich przewidywano wątki kommemoratywne, eksponujące rodzinne cnoty i parantele. Ponieważ w kaplicy miały spocząć doczesne szczątki króla, pomazańca bożego, program ideowy musiał uwzględniać tę okoliczność.

Na marginesie należy dodać, że oprócz projektów na planie centralnym (rotundy i kwadratu) powstała koncepcja założenia na rzucie prostokąta, zapewne również odnosząca się do mauzoleum w Łazienkach, a odnaleziona przez M. Kwiatkowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie¹⁵. Powtórzmy za Władysławem Tatarkiewiczem, że kilka lat później kolejną wizję kaplicy przedstawił królowi Giacomo Monaldi (1793) – skala tego obiektu o formie rzymskiego sarkofagu (bez okien, doświetlonego z góry) jest jeszcze mniejsza niż u Kamsetzera. Rysunek projektowy tworzą: elewacja frontowa, przekrój podłużny z widokiem na ołtarz, rzut poziomy (plan prostokąta) i przekrój poprzeczny z widokiem na mauzoleum. Projekt przewidywał bryłę prostopadłościanu zamkniętego sklepieniem kolebkowym z kasetonami. Gładkie ściany budowli wieńczył gzyms arkadkowy. W elewacjach bocznych, ponad gzymsem umieszczono półkoliste okna. Wewnątrz, zaprojektowano ołtarz, po bokach zaś dwa mauzolea¹⁶. Niewątpliwie ten ostatni projekt był najbardziej nowatorski i, jak się wydaje, najlepiej spełniał królewskie pragnienie ekskluzywności i wyjątkowości. Jednak monarcha nie zdecydował się na realizację żadnej koncepcji.

Aby nie powtarzać ogólnie znanych faktów, przypomnę jedynie, że geneza mauzoleów, wolno stojących grobowców stawianych bohaterom, sięga antyku, lecz w tradycji chrześcijańskiej Europy dominowała koncepcja panteonów rodowych wznoszonych w miejscach świętych, czyli w kościołach lub tuż przy nich. Ponieważ największym zaszczytem dla osoby świeckiej było spocząć w pobliżu ołtarza, władcy fundowali

kościół z myślą o własnym pochówku. Uwieńczeniem anektowania przestrzeni sacrum był koncept urządzenia mauzoleum rodowego w miejscu najświętszym, czyli w prezbiterium. Przypomnę, że po raz pierwszy uczyniono tak w kościele Santa Maria delle Grazie w Mediolanie (ok. 1500), a na ziemiach polskich sto kilkadziesiąt lat później (1677-1678) w Mauzoleum Piastów w Legnicy, według projektu Carla Rossi¹⁷. W I połowie XVIII wieku coraz częściej wprowadzano nagrobki do wydzielonej części kościoła, dzięki czemu budowano rodzinne mauzolea wewnątrz świątyni, w miejscu do tego specjalnie wykreowanym, najczęściej w już istniejącej kaplicy.

Natomiast w drugiej połowie XVIII wieku, wraz z triumfem klasycyzmu, nastąpił powrót do pierwotnej, antycznej tradycji mauzoleów jako osobnych budowli. Zdecydował – właściwy tej epoce – wyraźny zwrot ku intymności i prywatności, także w sferze sacrum. Przedmiotem doczesnych starań o unieśmiertelnienie duszy stały się nie ogromne wnętrza kościelne, lecz kameralna kaplica. Wartość zyskuje nie uroczysta pompa, lecz osobiste przeżycie religijne. Oczywiście nie dajmy zwieść się pozorom skromności. Programowa prostota formy, tak bliska klasycystom, zakładała jednocześnie ekskluzywność: architektury, zastosowanych materiałów najwyższej jakości, wreszcie arcydzieł zgromadzonych we wnętrzu. Postulat ekskluzywności i wyjątkowości formy został wyraźnie zaakcentowany przez Stanisława Augusta. W zacytowanym na początku liście króla mowa jest między innymi o doskonałej jakości materiałach, o obrazie „najwyższej wartości”, o całości, która miała stwarzać „wrażenie wielkiego piękna”.

Jednak sednem zamysłu wyrażonego przez króla wydaje mi się koncepcja wzniesienia mauzoleum w parku, w symbolicznej Arkadii. Wiadomo, jak emocjonalny był stosunek Stanisława Augusta do Łazienek. Żadnego innego miejsca nie darzył takim sentymentem. Żadnemu nie poświęcił tyle uwagi i starania. W 1795 roku, sponiewierany i upokorzony, pisał z Grodna: „*Tylko myśl o Łazienkach jest jedyną osłodą, jaką dostarczyć sobie mogę pośród udręk, które znosić muszę w tym czyścucu, by nie powiedzieć w tym piekle Grodzieńskim*”¹⁸. Łazienki były niewątpliwie królewską Arkadią, miejscem szczęśliwym.

¹⁵ M. Kwiatkowski 1966, op. cit., s. 165.

¹⁶ Na ten temat: M. Kwiatkowski 1966, op. cit., s. 165; A. Rottermund, *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, PWN, Warszawa 1970, poz. 864, s. 148. M. Kwiatkowski, zwracając uwagę na nowatorską formę tej budowli, zauważył analogie formalne z Grobowcem Żłudzeń, dziełem Henryka Ittara w Arkadii nieborowskiej, inspirowanym kaplicą grobową zaprojektowaną w 1793 roku przez Szymona Bogumiła Zuga dla Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej. Prawdopodobnie rysunek Kamsetzera trafił do Nieborowa jeszcze za życia króla (i artysty), być może na ręce Zuga, wielokrotnie współpracującego z Kamsetzerem.

¹⁷ H. Kozaczewska-Golasz, *Mauzolea i kaplice grobowe od XVI do początku XX wieku w dawnym województwie legnickim*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2001.

¹⁸ List króla z 30 sierpnia 1795 roku, cytuję za: W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Książnica Atlas, Lwów-Warszawa 1925, s. 46.

Słynny epigraf Wergilego „Et in Arcadia ego” („i ja śmierć tam byłam”), stał się jednym z najważniejszych toposów kultury europejskiej¹⁹. Przecucie śmierci w krainie szczęśliwości zyskało nowy wymiar dzięki obrazom Giovanniego Francesca Guercina²⁰ i Nicolasa Poussina²¹. Nie miejsce tu, aby omawiać te arcydzieła błyskotliwie zinterpretowane kilkadziesiąt lat temu przez Erwina Panofskiego (a potem przez innych badaczy). Przypomnę jedynie, że słynny cytat, który pojawia się po raz pierwszy w dziele Guercina, u Poussina zyskuje sens pogodzenia się człowieka ze śmiercią²². Chciałoby się rzec – głęboko chrześcijański sens. Pasterze odczytują w skupieniu umieszczony na wielkim sarkofagu napis, który André Felibien proponował rozumieć tak: „... ten, kto jest pogrzebany w grobowcu, żył w Arkadii”. Sądzę, że ta właśnie myśl mogła być szczególnie bliska Poniatowskiemu. A jednak pierwotna intencja epigrafu Wergilego „i ja śmierć tam byłam” nie przekreśla odczuwania jednostkowej śmierci, co sugerował Felibien. Tak czy owak, śmierć w arkadyjskim parku, krainie szczęścia, nie pozostawiała złudzeń co do istnienia cierpienia w raju.

Pierwotnej genezy łączenia ogrodu z miejscem wiecznego spoczynku, w znaczeniu zarówno formalnym, jak i ideowym, należy szukać w starożytności – w antycznym Rzymie powstawały *heroa*, czyli żałobne ogrody otaczające groby bohaterów. W nowożytnej Europie elegijna symbolika ogrodów bodaj najwcześniej powróciła w siedemnastowiecznej Anglii. John Evelyn i William Temple lansowali stawianie grobowców w ogrodach, zamiast chowania zmarłych w kościołach²³.

Arkadyjski topos, przypomniany w następnym stuleciu przez Jacquesa Delille'a i innych myślicieli, odegrał decydującą rolę w formowaniu ówczesnych ogrodów krajobrazowych. Ogród postrzegano jako miejsce wiecznego spoczynku i ostatecznego uko-

jenia. Idea mauzoleum w parku mieściła się ściśle w XVIII-wiecznych koncepcjach związku świata natury ze śmiercią, przemijaniem i odradzaniem²⁴. Potęgowała jednocześnie tak pożądany przez teoretyków ogrodów sentymentalnych nastrój melancholii. Przystawała do ówczesnego modelu śmierci i jej osławiania. W *Marzeniach samotnego wędrowca* Jean Jacques Rousseau stwierdził jasno, że celem człowieka jest szczęście, a gwarantuje je symbiotyczna więź z naturą. Śmierć w ogrodzie wydaje się zwieńczeniem tak pojmowanego szczęścia. Powrót do mitycznej Arkadii, a w tradycji chrześcijańskiej do biblijnego Edenu, gdzie dokonuje się duchowa metamorfoza człowieka, stwarza przestrzeń dla sacrum. Niekiedy, jak w West Wycombe (hrabstwo Buckinghamshire), mauzolea wznoszono obok istniejących wcześniej kościołów – częściowo na poświęconym gruncie, częściowo na „dzikim” terenie, należącym do parku²⁵. Dokonywała się w ten sposób swoista sakralizacja natury.

W osiemnastowiecznych parkach stawiano zarówno grobowce fikcyjne (tych było bodaj najwięcej), jak i prawdziwe. Najstojniejszą polską Arkadią był oczywiście park stworzony przez Helenę Radziwiłłową na granicy dóbr nieborowskich. Pośród licznych zgromadzonych tam autentycznych rzeźb rzymskich, a nawet greckich, i budowli ogrodowych inspirowanych antykiem w nieborowskiej Arkadii zaaranżowano grobowiec na wyspie, która w ogrodach krajobrazowych była interpretowana jako punkt transgraniczny między światem żywych i umarłych. To właśnie tam usytuowano symboliczny grobowiec księżnej²⁶. Monument, wykonany w 1785 roku według projektu Szymona Bogumiła Zuga i wzorowany na słynnym grobowcu J.J. Rousseau na Wyspie Topolowej w Ermenonville, stanowił kwintesencję myślenia o arkadyjskich ogrodach krajobrazowych. Na grobowcu w nieborowskiej Arkadii umieszczono dwa uzupełniające się napisy „Et in Arca-

¹⁹ Na ten temat: Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin and the Elegiac Tradition*, w: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City-New York 1957. Przekład na język polski: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa 1971, s. 324-342; Jan Białostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marność” i „przemijania” w poezji i sztuce*, w: Idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, PWN, Poznań 1961, s. 129-130.

²⁰ Giovanni Francesco Barbieri zw. Guercino, *Pasterze arkadyjscy* (lub *Et in Arcadia ego*), olej na płótnie, 1623, Palazzo Barberini, Rzym.

²¹ Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, olej na płótnie, 1635-36, Luwr, Paryż.

²² Porównanie obrazów Guercina i Poussina; m.in.: R.A. Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Massachusetts & London, England 1984, s. 181-184.

²³ M. Szafrńska, *Ogrody nocy*, w: *Ogród. Forma-symbol-marzenie*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 18 grudnia 1998 – 28 lutego 1999, Warszawa 1998, s. 344.

²⁴ R.A. Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Massachusetts & London 1987, s. 163-179.

²⁵ A. Kostolowski, *Kilka przykładów chrześcijańskiego sacrum w angielskim ogrodzie krajobrazowym XVIII wieku*, w: *Sacrum i sztuka*, oprac. Nawojka Cieślirńska, Wyd. Znak, Kraków 1989, s. 177.

²⁶ W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, OZK – NIK, Warszawa 1998, s. 76-91 (esej *Et in Arcadia ego*), zwłaszcza s. 77-79. Na temat Wyspy Topolowej w Arkadii nieborowskiej ostatnio: A.E. Czerwińska, *Symboliczny grobowiec Heleny Radziwiłłowej na Wyspie Topolowej w Arkadii*, w: *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum. Księga pamiątkowa*, Muzeum w Nieborowie i Arkadii 2015, s. 308-321. Warto zaznaczyć, że po prawie 200 latach, jakie upłynęły od zniszczenia grobowca w Arkadii nieborowskiej, odtworzony obiekt ponownie stanął w parku, choć nie na wyspie, por.: Czerwińska, op. cit., s. 321.

dia ego” oraz „J'ai fait l'Arcadie et j'y repose”. Radziwiłłowa wyeksponowała zatem złożony sens epigrafu Wergilego, a dodając sentencję po francusku, podkreśliła wymiar własnej śmierci („Stworzyłam Arkadię i w niej spoczywam”). Nie wiemy, czy tak właśnie zamierzał postąpić w Łazienkach Stanisław August, żywo zainteresowany koncepcją Radziwiłłowej.

O tym, że króla nurtowała idea grobowca w ogrodzie, niekoniecznie mauzoleum skrywającego szczątki doczesne, świadczą między innymi dwa projekty wykonane przez Jakuba Kubickiego między 1780 a 1790 rokiem z myślą o Łazienkach. Obie propozycje różnią się nieznacznie dekoracją²⁷. W obu wariantach grobowiec został zamknięty w formę sarkofagu, wspartego na korynckich kolumnach wpuszczonych w ziemię. Tumbę zdobi owalny portret zmarłego podtrzymywany z dwóch stron przez gryfy, zaś w jej zwieńczeniu umieszczono posąg sfinksa (lub – w drugiej wersji – leżącą postać). Nie wiadomo natomiast, czy Poniatowski zamierzał spełnić drugą część konceptu inspirowanego sentymentalnymi ideami i wznieść grobowiec na wyspie.

Warto podkreślić, że Kamsetzer, wysłany na koszt króla między innymi do Francji, wizytował w 1782 roku podparyską Bagatelle hrabiego d'Artois, w której zbudowano kilka grobowców, między innymi ten na wyspie, inspirowany grobowcem Rousseau²⁸. Kamsetzer informował listownie Stanisława Augusta o sporządzeniu kilku widoków „ogrodu angielskiego” stworzonego przez François-Josepha Bélanger'a w posiadłości hrabiego d'Artois.

Królewski architekt zwiedził także Anglię. Z tą podróżą wiązał znaczne nadzieje, głównie ze względu na założenia parkowe. Oglądał wille i ogrody w okolicach Londynu, między innymi zwiedził Bath. Niestety, nie jest znana wizualna dokumentacja tej podróży. Niewątpliwie, wojażując po Europie, obejrzał Wörlitz w okolicach swego rodzinnego Drezna – najsłynniejszy park krajobrazowy ówczesnej Europy kontynentalnej, oczywiście ozdobiony fikcyjnymi grobowcami, między innymi zbudowanym na Wyspie Topolowej, a inspirowanym Ermenonville. W każdym razie, projektując dla króla mauzoleum w parku łazienkowskim, architekt dysponował niemałą wiedzą na temat ówczesnych parków krajobrazowych, które tak chętnie urozmaicał grobowcami.

W sposób naturalny rodzi się pytanie, dlaczego właśnie w 1784 roku król zaczął myśleć o rodzinnym mauzoleum. Znane fakty nie przynoszą zadowalającej odpowiedzi, zwłaszcza, że nie znamy epilogu korespondencji na ten temat. Rodzice Stanisława Augusta zmarli przed ponad dwudziestu laty: w 1759 roku odeszła matka przyszłego króla, Konstancja z Czartoryskich, zaś trzy lata później ojciec, kasztelan krakowski, Stanisław Poniatowski. Obydwoje umarli z dala od swych dzieci i Warszawy. Ojciec zakończył życie w Rykach i został pochowany w tamtejszym kościele, a matka w Malczycach na Wołyniu. W testamencie sporządzonym cztery miesiące przed śmiercią kasztelanowa wyraziła wolę, aby po skromnym pogrzebie spoczęła w specjalnie wzniesionej kaplicy. Nie spełniono jednak jej życzenia – pochowano ją nie w Malczycach, a w Janowie. Może po latach syn zapragnął choć częściowo zadośćuczynić jej woli, budując – między innymi dla matki – osobne mauzoleum.

Rok 1784 to czas względnego uspokojenia po I rozbiorze. Względny, gdyż Rosja jest coraz potężniejsza (między innymi dokonuje aneksji Krymu), a wobec Stanisława Augusta narasta wewnętrzna opozycja. Jednocześnie jest to okres ważnych inicjatyw artystycznych – w latach 1783-1786 urządzono zamkowy Gabinet Monarchów Europejskich, dzieło wytwornie eleganckie. Przede wszystkim jednak w 1784 roku prowadzono intensywne prace na terenie letniej rezydencji króla: powstała nowa fasada południowa Łaźni. W najbliższych latach dotychczasowa willa zostanie przeobrażona w pałac. Na terenie królewskiej posiadłości znalazły się już pawilony (Ermitaż, Biały Dom, Dom Turecki), teatr i Myślevice. Właśnie około 1784 roku park łazienkowski zaczął przeistaczać się w ogród krajobrazowy, który początkowo zajmował tylko fragment całego założenia. Powstała kaskada, staw południowy zyskał nieregularną linię, zaaranżowano malownicze widoki. Brakowało natomiast miejsca służącego religijnemu skupieniu i kontemplacji.

Trudno dociec, dlaczego Stanisław August zaniechał budowy rodzinnego mauzoleum. Może zaważył tu – jak często bywało – brak pieniędzy. Może żaden z przedstawionych projektów go nie zachwyił. W każdym razie śmierć władcy nie nastąpiła w jego Arkadii.

Historia dość okrutnie zdrwiła z jego marzeń²⁹. Zmarły w Petersburgu król został pochowany w koście-

²⁷ Tusz, pędzel, Gabinet Rycin BUW, por.: Sulerzyska, Sawicka, Trenklerówna, op. cit., s. 153; M. Kwiatkowski 1983, s. 218. Jeden z projektów reprodukowany, w: *Ogród. Symbol - Forma - Marzenie* 1998, op.cit., s. 352-353, poz. katalogowa 237 (P. Wątroba).

²⁸ E.P. DeLorme, *Garden Pavilions and the 18th Century French Court*, 1996, Woodbridge, s. 274.

²⁹ Burzliwe, pośmiertne losy doczesnych szczątków Stanisława Augusta opisał Marian Brandys w opowiadaniu *Strażnik królewskiego grobu*, Iskry, Warszawa 1984.



Ryc. 8. Marcello Bacciarelli, *Portret Stanisława i Konstancji Poniatowskich*, ol. pł., 1767-71; źródło: Muzeum Narodowe w Poznaniu

Fig. 8. Portrait of Stanisław and Konstancja Poniatowski, oil on canvas, 1767-71; source: The National Museum in Poznań

le Św. Katarzyny. Następnie, w lipcu 1938 roku, jego szczątki potajemnie pogrzebano w Wołczynie, na sowieckiej już Białorusi. Redakcja warszawskich „Wiadomości Literackich” rozpisała ankietę wśród ówczesnej elity intelektualnej. Pytanie brzmiało: gdzie powinien zostać pochowany Stanisław August? Znaczna część respondentów odpowiedziała, że w warszawskiej katedrze Św. Jana, lub w Łazienkach. Gdy w 1989 roku, po dwustu latach, królewskie szczątki wróciły do Warszawy, wybrano ten pierwszy (ale niezgodny z wolą zmarłego) wariant. Stanisław August spoczął w krypcie katedralnego kościoła Św. Jana. Ale i temu zdarzeniu towarzyszyły sensacyjne pogłoski o rzekomej zamianie doczesnych szczątków, zwłaszcza że jeszcze przed II wojną królewski grób w Wołczynie został sprofanowany. Trudno powrócić do Arkadii.

LITERATURA

1. **Białostocki J. (1961)**, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, w: idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań.
2. **Brandys M. (1984)**, *Strażnik królewskiego grobu*, Iskry, Warszawa.
3. **Czerwińska A.E. (2015)**, *Symboliczny grobowiec Heleny Radziwiłłowej na Wyspie Topolowej w Arkadii*, w: *Nieborów i Arkadia – 70 lat Muzeum. Księga pamiątkowa*, Muzeum w Nieborowie i Arkadii.
4. **DeLorme E.P. (1996)**, *Garden Pavilions and the 18th Century French Court*, Woodbridge.
5. **Etlin R.A. (1984)**, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Massachusetts & London.
6. **Kossecka T. (1999)**, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Arkady, Warszawa.
7. **Kostołowski A. (1989)**, *Kilka przykładów chrześcijańskiego sacrum w angielskim ogrodzie krajobrazowym XVIII wieku*, w: N. Cieślińska (oprac.) *Sacrum i sztuka*, Wyd. Znak, Kraków.
8. **Kozaczewska-Golasz H. (2001)**, *Mauzolea i kaplice grobowe od XVI do początku XX wieku w dawnym województwie legnickim*, OW PWR, Wrocław.
9. **Kwiatkowski M. (1966)**, *Ze studiów nad Łazienkami warszawskimi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXVIII, nr 2.
10. **Kwiatkowski M. (1983)**, *Stanisław August, król architekt*, Ossolineum, Wrocław.
11. **Panofsky E. (1971)**, *Et in Arcadia ego. Poussin and the Elegiac Tradition*, w: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City-New York 1957. Przekład na język polski: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa.
12. **Piwkowski W. (1998)**, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, OOZK – NIK, Warszawa.
13. **Rottermund A. (1970)**, *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, PWN, Warszawa.
14. **Sulerzyska T., Sawicka S.**, przy udziale **Trenklerówny J. (1967)**, *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1, *Varsaviana*, Warszawa.
15. **Szafrańska M. (1998)**, *Ogrody nocy*, w: *Ogród. Forma-symbol-marzenie*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 18 grudnia 1998 – 28 lutego 1999, Warszawa, s. 344.
16. **Tatarkiewicz W. (1919)**, *Rzeczy artystyczne Stanisława Augusta*, Wyd. Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Warszawa.
17. **Tatarkiewicz W. (1925)**, *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Książnica Atlas, Lwów-Warszawa.
18. **Tatarkiewicz W. (1972)**, *Łazienki warszawskie*, fotografie E. Kupiecki, Arkady, Warszawa.

PIĘKNO KOŚCIOŁA HAGIA SOPHIA W KONSTANTYNOPOLU JAKO WYRAZ ŁASKI BOŻEJ DLA CESARZA I LUDU

Katarzyna Maria Dźwigła

Uniwersytet Warszawski, Instytut Filologii Klasycznej, ul. Krakowskie Przedmieście 1, 00-047 Warszawa
E-mail: katarzynadzwigala@tlen.pl

THE BEAUTY OF THE CHURCH HAGIA SOPHIA IN CONSTANTINOPLE AS A SIGN OF GOD'S GRACE FOR THE EMPEROR AND THE PEOPLE

Abstract

The construction of Justinian's Hagia Sophia was one of the most important events for the inhabitants of Constantinople in the sixth century. The building process and the appearance of the church were described by three authors from the age of Justinian: Romanos the Melodist in the kontakion *On Earthquakes and Fires*, Paul the Silentiary in *Ekphrasis*, and Procopius of Caesarea in *The Buildings*. The article presents the analysis and the interpretation of these sources in the context of the political history and the contemporary events. The texts have been researched with the use of philological and historical methods in quest for conceptions of the process and the significance of the construction of the church inserted in them. On the grounds of them there is shown that the sources present the similar conception creating a sort of political theology and containing a spiritual interpretation of the building of the church. The construction of the church was regarded as the realization of God's plan for the inhabitants of Constantinople. It was the emperor who played the main role in this plan. The building of the church was the seal of the conversion of the Christians and of the return to the covenant with God. The beauty of Hagia Sophia induces people to the faith and helps them to get closer to God.

Streszczenie

Budowa justyniańskiej Hagii Sophii była dla mieszkańców Konstantynopola w VI w. jednym z najważniejszych wydarzeń. Proces powstawania świątyni oraz jej wygląd opisało trzech twórców z czasów Justyniana: Roman Melodos w kontakionie *O trzęsieniach ziemi i pożarach*, Paweł Silencjariusz w *Ekphrasis* oraz Prokopiusz z Cezarei w *O budowlach*. Artykuł przedstawia analizę i interpretację tych źródeł w kontekście historii politycznej i bieżących wydarzeń. Teksty zostały poddane badaniom filologicznym i historycznym pod kątem zawartych w nich wizji procesu i znaczenia budowy kościoła. Na ich podstawie zostaje wykazane, że źródła prezentują podobną koncepcję, tworzącą rodzaj teologii politycznej oraz zawierającą duchową interpretację budynku kościoła. Budowę świątyni postrzegano jako realizację Bożego planu wobec ludności Konstantynopola, w którym główną rolę odgrywa cesarz Justynian. Budynek kościoła jest przypieczętowaniem nawrócenia chrześcijan i powrotu do przymierza z Bogiem. Piękno Hagii Sophii pobudza wiernych do wiary i pomaga im w zbliżeniu do Boga.

Keywords: Hagia Sophia; Justinian; Romanos the Melodist; Paul the Silentiary; Procopius of Caesarea

Słowa kluczowe: Hagia Sophia; Justynian; Roman Melodos; Paweł Silencjariusz; Prokopiusz z Cezarei

WPROWADZENIE

Kościół Hagia Sophia w Konstantynopolu to jedna z najwspanialszych świątyń chrześcijańskich, licząca sobie już niemal 1500 lat. Poświęca się jej wiele prac z dziedziny historii sztuki i architektury. Historia budowy kościoła, a następnie jego liczne modyfikacje

są przedmiotem zainteresowania wielu badaczy. Istotnym źródłem do badań nad bizantyjskim dziedzictwem kulturowym są jednak również literackie opisy justyniańskiej Hagii Sophii. Do naszych czasów zachowały się twory powstałe bezpośrednio po jej zbudowaniu,

a jeden z nich być może nawet w trakcie budowy. W niniejszym artykule chciałabym przedstawić wyniki analizy tych tekstów, pochodzących z czasów panowania Justyniana: 54. kontakionu św. Romana Melodosa *O trzęsieniach ziemi i pożarach*, *Ekphrasis* Pawła Silencjariusza oraz *O budowlach* Prokopiusza z Cezairei. W utworach tych nie tylko pojawiają się informacje o wyglądzie świątyni, lecz także zawarta jest historia jej powstania postrzegana oczami naocznych świadków, nie wolna od elementów ideologii władzy cesarskiej i interpretacji w świetle wiary chrześcijańskiej. Teksty mówią nam także o pochodzeniu piękna kościoła oraz o jego roli dla ludu Cesarstwa. Ważne miejsce w opowieściach o Hagii Sophii zajmuje także sam Justynian, bez którego zdaniem wymienionych wyżej autorów nie doszłoby do budowy.

1. RYS HISTORYCZNY

Zanim powstała wspiana świątynia ufundowana przez Justyniana, w tym miejscu stały kolejno jej dwie poprzedniczki. Pierwszą bazylikę Hagii Sophii w Konstantynopolu rozpoczął w 326 roku Konstantyn Wielki, jednak dokończono budowę i poświęcono świątynię dopiero za panowania jego syna, Konstancjusza II, w 360 roku. Na podstawie prac archeologicznych oraz źródeł literackich i porównania z innymi kościołami uważa się, że świątynia miała aż 120 m długości i znajdowały się w niej liczne ozdoby. Prawdopodobnie dlatego tak długo trwały prace nad jej budową¹. W trakcie zamieszek w 404 roku kościół spłonął, lecz został odbudowany w 415 przez Teodozjusza II. W tej formie świątynia przetrwała do 532 roku, gdy znów uległa spaleni.

Do ponownego zniszczenia kościoła doszło w wyniku splotu kilku okoliczności. W latach dwudziestych i trzydziestych VI wieku miały miejsce liczne klęski naturalne, w tym trzęsienia ziemi (powtarzające się w latach 526-530) i susza (w 530 r.). W czasie zaś, gdy odbudowywano Hagie Sophię, w latach 536-537, doszło do zjawiska określanego jako zaćmienie słońca. Była to najprawdopodobniej zasłona pyłowa spowodowana wybuchem wulkanu, przez którą nastąpił nieuro-

dzaj². Choć to ostatnie wydarzenie nie było związane ze zniszczeniem świątyni, to jednak bez wątpienia miało wpływ na późniejsze opisy powstania kościoła. Klęski te wpłynęły na obniżenie nastrojów społeczeństwa w Konstantynopolu do tego stopnia, że gdy w 532 r. cesarz próbował podnieść podatki, doszło do buntu nazywanego powstaniem Nika. W wyniku zamieszek spłonęły niektóre budynki w mieście, a wśród nich Hagia Sophia. Również sama władza cesarska była zagrożona, ponieważ tłum chciał wynieść na tron siostrzeńca byłego cesarza Anastazjusza I. Justynian krwawo stłumił powstanie. Przedstawione wydarzenia sprawiły jednak, że pojawiła się potrzeba umocnienia autorytetu władzy cesarskiej w płaszczyźnie ideowej. Dlatego cesarzowi zależało na tym, aby odbudowane miasto było jeszcze wspanialsze niż przedtem. Zwierceniem tych starań miała być skonstruowana na nowo Hagia Sophia. Zadanie to cesarz powierzył dwóm architektom: Izydorowi z Miletu i Antemiuszowi z Tralles. Nową świątynię poświęcono 27 grudnia 537 r. Niestety na tym nie skończyły się nieszczęśliwe wydarzenia dotyczące kościoła. W 558 r. w Hagii Sophii zawałiła się kopuła. Odbudowano ją jednak jeszcze większą i poświęcono kościół na nowo 24 grudnia 562 r. – na tę okazję powstał poemat Pawła Silencjariusza, opisujący świątynię³. Dzięki zachowanym tekstom posiadamy informacje o tym, jakie wrażenie na współczesnych wywarła ta niezwykła świątynia o potężnych wymiarach. Możemy jednak również zaobserwować inne cele, jakie przypisywał budowie jej fundator⁴.

2. O TRZĘSIENIACH ZIEMI I POŻARACH ROMANA MELODOSA

Pierwszym źródłem, które omówię w związku z zaprezentowanym tematem, jest 54. kontakion Romana Melodosa, któremu zachowany rękopis przypisuje tytuł *O trzęsieniach ziemi i pożarach*⁵. Autorem hymnu był pochodzący z Syrii diakon, urodzony około 485, który najprawdopodobniej za panowania Anastazjusza I przybył do Konstantynopola i rozpoczął służbę w kościele Matki Bożej Dziewicy w dzielnicy Kyrou⁶.

¹ Ch.M. Odahl, *Konstantyn i chrześcijańskie Cesarstwo*, Wyd. Napoleon V, Oświęcim 2015, s. 315.

² A. Louth, *Justynian I Wielki i jego dziedzictwo (500-600)*, w: J. Shepard (red.), *Bizancjum* t. I, Wyd. Dialog, Warszawa 2012, s. 124. Por. J. Koder, *Climatic Change in the Fifth and Sixth Centuries*, w: P. Allen, E. Jeffreys (red.), *The Sixth Century: End or Beginning?*, Brisbane 1996.

³ *Three Political Voices from the Age of Justinian*, P.N. Bell (opr. i tłum.), Liverpool 2009, przyp. 39, s. 198.

⁴ Więcej o historii i architekturze kościoła - patrz R.J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London 1988.

⁵ P. Maas, C. A. Trypanis (wyd.), *Sancti Romani Melodi Cantica Genuina*, Oxford 1963, s. 462-471.

⁶ O życiu i twórczości Romana, zob. M. Starowiejski, *Roman Melodos i kontakia bizantyjskie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Classica Wratislaviensis” 26 (2005), s. 209-219; M. Carpenter, *Wstęp*, w: *Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist, I: On the Person of Christ*, Columbia 1970, s. xiii-xliv; P. Maas, C. A. Trypanis, *Wstęp*, w: *Sancti Romani...*, op. cit., s. xiii-xxxi; R. Schork, *Wstęp*, w: *Sacred song from the Byzantine Pulpit: Romanos the Melodist*, Florida 1995, s. 4-35; E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, s. 201-220; J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode: Hymnes*, t. 1, *Sources Chrétiennes* 99, Paris 1964, s. 15-30.

Tworzone przez niego kontakia to śpiewane homilie, wykonywane przez kantora i chór w trakcie nocnego czuwania (gr. *παννυχίς, ἀγρυπνία*) w oficjum katedralnym w soboty oraz w przeddzień świąt, a w późniejszym okresie w czasie porannego nabożeństwa (gr. *ὄρθρος*) w klasztorach⁷. Każdy hymn tego rodzaju ma od kilkunastu do trzydziestu strof zakończonych refrenem o niezwykle złożonej strukturze metrycznej, powtarzanej w każdej strofie. Kontakia Romana Melodosa łączą w sobie charakter homiletyczny z narracją i elementami dramatu. Oparte są one w większej części na wątkach biblijnych i hagiograficznych, poprzez które autor stara się w przystępny, lecz zarazem pełen głębi sposób zaprezentować wiernym trudne zagadnienia związane z wiarą.

Kontakion *O trzęsieniach ziemi i pożarach* został po raz pierwszy wykonany najprawdopodobniej wkrótce po otwarciu odbudowanej przez Justyniana Hagii Sophii lub jeszcze w trakcie jej budowy⁸. Hymn rozpoczyna długa narracja o historii ludzkości w kontekście jej relacji z Bogiem. Poeta przedstawia Boże pragnienie, by zbawić każdego człowieka, nazywając go *lekarzem naszych ciał i dusz (ὁ μόνος τῶν σωμάτων και τῶν ψυχῶν ἰατρουτής)*⁹. Obraz Boga jako lekarza powtarza się następnie w całym hymnie. Ludzkość zostaje przedstawiona przez poetę jako grzeszna i odrzucająca Bożą łaskę. Pojawiają się wątki ze Starego i Nowego Testamentu mówiące o odejściu ludzi od danych im przykazań, Bożym gniewie i miłosierdziu okazywanym grzesznikom. Roman Melodos przypomina o sposobach działania Boga w historii zbawienia: wielokrotnie zsyłał On na ludzkość nieszczęścia, by skłonić ją do nawrócenia i kierowania do Niego próśb o poprawę losu. Bóg odpowiadał zawsze pozytywnie na to wołanie i w ten sposób ludzie wracali do przymierza z Bogiem. Centralną postacią tej części narracji staje się Mojżesz, dzięki któremu Hebrajczycy przyjęli Prawo.

Kilkanaście strof hymnu, w których poeta przypomina wątki biblijne, stanowi wstęp do opisanego wydarzenia współczesnych. Jak w historii zbawienia dotyczące ludzkość nieszczęścia miały skłonić ją

do nawrócenia, tak i kataklizmy z czasów panowania Justyniana zdaniem poety oznaczają, że ludzie nie są wierni Bożemu przymierzu. Św. Roman w nawiązaniu do Księgi Wyjścia również mówi o plagach:

*Stwórca zesłał pierwszą, drugą plagę, lecz odkrył, że ludzie nie stają się lepsi, ale coraz gorsi (Μίαν δευτέραν τήν πληγήν ὁ κτίστης ἐπιφέρων, ἀνθρώπους δὲ εὐρίσκων κρείττους μὴ γινομένους, ἀλλὰ καὶ χειρούς ἑαυτῶν)*¹⁰.

Nie ma wątpliwości, że w zacytowanych słowach poeta ma na myśli klęski naturalne, o których była mowa wyżej. Następnie czytamy, że w odpowiedzi na brak poprawy postępowania ludzi Bóg *pozwolił, aby splonęły świętości Kościoła (καυθῆναι συγχωρήσας τὰ ἅγια τὰ τῆς ἐκκλησίας)*¹¹. Słowa te z pewnością odnoszą się do zajęcia przez ogień Hagii Sophii. W następnych strofach poeta opisuje kolejne kataklizmy, które wstrząsnęły miastem. Wskazuje jednak na ukryty cel tych nieszczęść, wpisanych w Boży plan wobec mieszkańców Konstantynopola: tragedie mają skłonić ich do powrotu do Boga. Warto wspomnieć, że każdą strofę kończą słowa *życie wieczne (ζωὴν τὴν αἰώνιον)*, które wraz z poprzedzającymi wersami wyrażają w różnych wariantach: *Bóg daje wszystkim życie wieczne*.

Po tym jednak jak wybuchło powstanie, a ogień strawił dużą część miasta, zrozpaczeni chrześcijanie z lamentem proszą swego Stwórcę o pomoc i zakończenie kataklizmów. Jednym z nich jest cesarz ze swoją żoną, Teodorą. Władca porównany zostaje z Dawidem, któremu Bóg *pozwolił zwyciężyć Goliata (ὡς καὶ τῷ Δαβὶδ σου τοῦ νικῆσαι Γολιάθ)*¹². Para cesarska wspólnie modli się o pomyślność dla miasta, a Bóg odpowiada na ich wołanie. Skutki katastrof i nieszczęście ludzi poeta opisuje niezwykle sugestywnie:

Przykry lament rozlegał się z powodu zabitych mieczami. Kobiety płakały nad swym wdowieństwem, dzieci nad sieroctwem, ojcowie nad bezdzietnością, rodzina nad utratą krewnych. Inni płakali nad utratą dobytku (ὁδυρμός πικρὸς γὰρ ἐγεγόνει διὰ τοὺς ἀναιρεθέντας ξίφεσιν-γυναῖκες χηρείαν ὠδύροντο, παῖδες ὄρφανείαν,

⁷ R. Taft, *The Liturgy of the Hours in East and West: The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today*, Collegeville 1993, s. 165-190; M. Carpenter, *Kontakia...*, op. cit., s. xvi; R. Schork, *Sacred song*, op. cit., s. 6.

⁸ O datowaniu utworu, patrz J. Koder, *Imperial Propaganda in the Kontakia of Romanos the Melode*, "Dumbarton Oaks Papers" 62 (2008), s. 278; E. Catafygiotu Topping, *On Earthquakes and Fires: Romanos' Encomium to Justinian. Wednesday of the Third Week of Lent*, w: *Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography*, Marilyn Rouvelas (red.), Minneapolis, Minnesota 1997, s. 126; J.H. Barkhuizen, *Romanos Melodos: On Earthquakes and Fires*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik” 45 (1995), s. 1; J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode: Hymnes*, t. V, *Sources Chrétienne* 283, Paris 1981, s. 457-459.

⁹ P. Maas, C.A. Trypanis, *Sancti Romani...*, op. cit., 54, 1, 2, s. 462; cytaty z kontakionu Romana Melodosa w przekładzie własnym.

¹⁰ *Ibidem* 54, 14, 1-2, s. 467.

¹¹ *Ibidem* 54, 14, 4, s. 467.

¹² *Ibidem* 54, 18, 6-7, s. 469.

¹³ *Ibidem* 54, 19, 3-6, s. 469.

*οἱ πατέρες ἀτεκνίαν, οἱ σύγγονοι στέρῃ-
σιν συναίμων· ἄλλοι ἀπώλειαν ἐθρήνου
πραγμάτων*)¹³.

Następnie poeta opisuje zrujnowaną w czasie powstania Hagie Sophię, porównując ją do zbudowanej przez Salomona świątyni w Jerozolimie, zburzonej przez króla Babilończyków. Podkreśla jednak, że od razu po zniszczeniu Hagii Sophii Justynian wraz z Teodorą przystąpili do jej odbudowy, nie oszczędzając środków na ten cel¹⁴. Zestawienie tych informacji bez wątplenia miało wymiar propagandowy: świątynia Salomona przestała istnieć, podczas gdy kościół Justyniana będzie olśniewał swą wspaniałością. Narrator mówi także o kościołach ufundowanych w Jerozolimie przez cesarza Konstantyna i jego matkę, Helenę, podkreślając, że powstały one dopiero 250 lat po zburzeniu świątyni jerozolimskiej. Justynian i Teodora przystąpili zaś do odbudowy Hagii Sophii od razu po pożarze. W ten sposób Justynian zostaje przedstawiony jako przewyższający samego Konstantyna.

Następnie narrator wspomina o fundacjach Justyniana, przywracających miastu świetność, a Hagie Sophię opisuje następującymi słowami:

*...sam budynek kościoła wznoszony jest w takiej
doskonałości, że przypomina niebo, tron Boga
(ὁ οἶκος δὲ αὐτὸς ὁ τῆς ἐκκλησίας
ἐν τοσαύτῃ ἀρετῇ οἰκοδομεῖται, ὡς τὸν
οὐρανὸν μιμεῖσθαι, τὸν θεῖον θρόνον)*¹⁵.

Porównanie powstającego kościoła do nieba wydaje się największą pochwałą, jaka może spotkać fundatora. Zdaniem narratora dzięki odbudowie miasta chrześcijanie zapomnieli o nieszczęściach, które ich spotkały. Utwór kończy modlitwa o pomyślność dla całego miasta i ocalenie od kataklizmów, a także prośba o wzmocnienie kościoła Hagii Sophii, by nie dotknęło go już więcej nieszczęść.

Budowa kościoła staje się w hymnie punktem kulminacyjnym. Narracja o historii zbawienia, przywołująca wątki biblijne, tworzy teologiczne tło dla opisu współczesnych poecie wydarzeń w Konstantynopolu. Ponieważ chrześcijanie trwali w grzechu, Stwórca dopuścił tragedie, w wyniku których spłonął kościół. W jego zamyśle jednak było powstanie jeszcze wspanialszej świątyni, a Bożym narzędziem, dzięki któremu powstała, miał być cesarz. Nowa Hagia Sophia i jej piękno sprawia, że wierni wracają do Boga i zapominają o przeżytych nieszczęściach. Estetyczne walory

kościół są przejawem Bożej łaski i pomocą dla chrześcijan w drodze do zbawienia.

W ten sposób Roman Melodos prezentuje nową typologię, w której zestawione ze sobą zostają nie wydarzenia ze Starego i Nowego Testamentu, lecz biblijne i współczesne. Choć narracja dotyczy głównie historii zbawienia i przedstawia Boże sposoby działania mające skłonić ludzkość do nawrócenia, ta część hymnu okazuje się tłem dla zaprezentowania spraw aktualnych. Św. Roman interpretuje w duchu chrześcijańskim kataklizmy oraz niepokoje społeczne, które wstrząsnęły Konstantynopolem w poprzedzających latach. W nawróceniu mieszkańców miasta i wybląganiu u Boga zmiłowania centralne miejsce zajmuje cesarz Justynian i jego żona, Teodora. Celem hymnu bez wątpienia było więc wzmocnienie autorytetu władzy cesarskiej. Budowa kościoła Hagii Sophii jest przypieczeniem nowego przymierza między Bogiem a ludźmi. Budynek zaś wraz z odbudowaną pozostałą częścią miasta pozwala zapomnieć wiernym o przeżytych nieszczęściach.

3. EKPHRASIS PAWŁA SILENCJARIUSZA

Żyjący w VI wieku Paweł Silencjariusz był dworzaniem i poetą, pochodzącym z wyższych warstw społecznych. Jego najbardziej znany utwór to *Opis kościoła Hagii Sophii* nazywany po grecku *Ekphrasis*, napisany w okolicach Bożego Narodzenia 562 roku na ponowne poświęcenie kościoła po odbudowaniu zniszczonej kopuły (najprawdopodobniej miało ono miejsce 24 grudnia 562 r.¹⁶). Utwór ma formę poematu o metryce nawiązującej do klasycznej literatury greckiej: wstęp powstał w jambach, zaś właściwy opis kościoła w heksametrach daktylicznych. Liczy on ponad 1000 wersów, jest to więc dość obszerny opis, zawierający liczne wątki poboczne i dygresje.

Wstęp do poematu stanowi panegiryk na cześć cesarza Justyniana. Wielokrotnie zostaje w nim wyrażone przekonanie o opiece, w jakiej Bóg ma cesarza, i o udzielanym mu wsparciu¹⁷. Para cesarska, podobnie jak w hymnie Romana, zostaje przedstawiona jako niezwykle pobożna i wypraszająca u Boga łaski dla poddanych. We wstępie sam narrator podaje informację, że utwór miał być wykonany w dniu otwarcia Hagii Sophii, po zbudowaniu nowej kopuły. Zapowiadając przejście z pałacu cesarskiego do świątyni, poeta opisuje ją następującymi słowami:

¹⁴ *Ibidem* 54, 22, 8, s. 470.

¹⁵ *Ibidem* 54, 23, 6-8, s. 471.

¹⁶ Patrz: przyp. 3.

¹⁷ Tekst grecki *Ekphrasis za: Pauli Silentarii Descriptio S. Sophiae et ambonis ex recognitione Immanuelis Bekkeri, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bonnae 1837, w. 21, s. 4.*

...czyn
zwycięzający z przewagą wszystko spośród
cudów
(πράγμα...
...νικῶν θαυμάτων ὑπερβολῆ)¹⁸.

Paweł Silencjariusz przypisuje budowę świątyni działaniu Boga. Zauważa także, że to ona jest źródłem pomyślności dla miasta. W poemacie wielokrotnie zostaje podkreślone, iż wspaniałość Hagii Sophii jest wyrazem Bożej łaski, która przychodzi na ludzi dzięki pobożności cesarza. Świątynia jest także źródłem pomyślności miasta, lecz w tym miejscu znów pojawia się cesarz jako sprawca dobra:

Gdyby bowiem śmiało i rozumnie
pan nie wybudował świątyni,
widoku przewyższającego każde oczekiwanie,
miasto nie doszłoby do takiego
szczęścia i pogodnego stanu
(εἰ μὴ γὰρ εὐτόλμως τε καὶ φρονῶν μέγα
ἔδημιούργει τὸν νεῶν ὁ δεσπότης,
πάσης ὑπερβάς ἐλπίδος θεωρίαν,
οὐκ ἂν προῆλθεν εἰς τοσαύτην ἢ πόλις
εὐθυμίαν τε καὶ τρυφήν εὐδαίμονα)¹⁹.

Piękno świątyni sprawia, że panuje w niej atmosfera świętości i obecni w niej wierni mogą doznawać duchowych uniesień, przybliżając się do Boga. Hagia Sophia pozwoliła nawet Konstantynopolowi, zdaniem poety, przewyższyć Rzym²⁰. Opisowi kościoła w całym poemacie towarzyszy podobnie jak u Romana Melodosa przekonanie o tym, że budowa świątyni jest realizacją Bożego planu wobec mieszkańców Konstantynopola. Poeta bezustannie podkreśla rolę cesarza i Bożą inspirację oraz wsparcie, jakie Bóg okazał wiernym, by budowa mogła się powieść.

O BUDOWLACH PROKOPIUSZA Z CEZAREI

Jednym z najważniejszych pisarzy współczesnych Justynianowi, opisującym jego liczne dokonania, jest Prokopiusz z Cezarei Palestyńskiej. Pisarz ten urodził się około 500 roku w rodzinie chrześcijańskiej o wy-

sokim statusie społecznym. W późniejszej literaturze był nazywany retorem, skąd niektórzy uczeni czerpią wniosek, że być może otrzymał on wykształcenie prawnicze²¹. W 537 roku późniejszy pisarz został sekretarzem i doradcą dowódcy wojskowego Justyniana Belizariusza, z którym odbywa kampanie wojenne. Prokopiusz jest autorem trzech utworów literackich, stanowiących obecnie cenne źródło wiedzy o panowaniu Justyniana. Pierwszym dziełem Prokopiusza jest *Historia wojen*, opisująca w panegirycznym tonie prowadzone przez cesarza kampanie wojenne. Uzupełnieniem tego dzieła miała być *Historia sekretna* – utwór, który do dziś stanowi dla uczonych temat do burzliwych dyskusji i dociekają co do motywacji autora. Dzieło to przedstawia Justyniana i jego współpracowników w bardzo niekorzystnym świetle – jako ludzi całkowicie zepsutych i posiadających jak najgorsze cechy charakteru. *Historia sekretna* stanowi więc nierozwiązaną zagadkę – trudno odpowiedzieć na pytanie, jak to możliwe, że twórca wychwalający cesarza w jednym utworze, w kolejnym opisuje go w sposób tak krytyczny. Ostatnim napisanym przez Prokopiusza dziełem jest *O budowlach*. Powstało ono, podobnie jak wcześniejsze utwory, najprawdopodobniej w latach pięćdziesiątych VI wieku²³. Utwór ten opisuje fundacje Justyniana na terenie całego Cesarstwa Rzymskiego (choć w rzeczywistości niektóre z przypisywanych temu cesarzowi obiektów powstały wcześniej)²⁴. W panegirycznym tonie pisarz przedstawia poszczególne budynki w kolejnych miastach Cesarstwa Rzymskiego, bez zważania na chronologię. Księga I opisuje Konstantynopol, zaczynając od kościoła Hagii Sophii, po której pisarz przechodzi do innych części państwa rzymskiego. Zaprezentowane w dziele budynki to kościoły i klasztory, budowle obronne oraz obiekty związane z gospodarką wodną. W tekście pojawiają się aluzje wskazujące na to, że dzieło mogło być napisane na zamówienie cesarza²⁵. Pozostawiając liczne opisy stworzone przez Prokopiusza, chciałabym skupić się na pierwszych kilku kartach jego utworu, które mówią o justyniańskiej Hagii Sophii kilkanaście lub około dwudziestu lat po jej powstaniu.

¹⁸ *Ibidem*, w. 69-70, s. 6; cytaty z dzieła Pawła Silencjariusza w przekładzie własnym. Niestety nie istnieje polskie tłumaczenie całości utworu. Dostępne po polsku fragmenty dzieła - patrz przekład Alicji Szastyńskiej-Siemion w: *Muza chrześcijańska*, t. III, ks. Marek Starowieyski (oprac.), Kraków 1995, s. 158-159; Jana Białostockiego w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Jan Białostocki (oprac.), Gdańsk 2001, s. 143-147.

¹⁹ *Ekphrasis*, w. 116-120, s. 8.

²⁰ *Ekphrasis*, w. 150-151, s. 10.

²¹ P.Ł. Grotowski, *Wstęp*, w: Prokopiusz z Cezarei, *O budowlach*, P.Ł. Grotowski (tłum i oprac.), Warszawa 2006, s. 48-49.

²² O chronologii powstania utworów Prokopiusza, patrz P. Grotowski, *op. cit.*, s. 62-64.

²³ B. Baldwin, w: *Oxford Dictionary of Byzantium*, A.P. Kazhdan (red.), t. 3, Oksford 1991, s. 929.

²⁴ P. Grotowski, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 54

²⁵ *De aedificiis, Procopii Caesariensis Opera Omnia*, t. IV, J. Havry, G. Wirth (wyd.), *Bibliotheca Teubneriana*, Lipsiae 1964, I,1,1; I,3,1. Polski przekład fragmentów dzieła Prokopiusza - patrz tłumaczenie Jana Białostockiego w: *Myśliciele, kronikarze i artyści...*, *op. cit.*, Gdańsk 2001, s. 139-143.

Prokopiusz w swej opowieści o wspaniałej świątyni kładzie główny nacisk nie na szczegółowe informacje o jej wyglądzie, lecz raczej na historię jej powstania i wrażenie, jakie wywiera na oglądających. Dzięki temu z narracji wyłania się konkretny obraz procesu, jaki doprowadził do budowy świątyni, jego efektu i roli w nim cesarza. Prokopiusz chwali pobożność Justyniana i jego troskę o chrześcijan przejawiającą się w zwalczaniu herezji²⁶. Stwierdza, że podpalenie Hagii Sophii w trakcie powstania Nika było wymierzone nie tylko w cesarza, lecz w samego Boga. Bóg pozwolił jednak na tę niegodziwość, bo wiedział, że świątynia po odbudowie będzie jeszcze piękniejsza²⁷. Prokopiusz wielokrotnie określa świątynię jako pełną piękna i harmonijną²⁸. Poszczególne elementy doskonale się ze sobą komponują²⁹, a jako jedna z głównych zalet zostaje wymienione dobre oświetlenie³⁰. Wreszcie dochodzimy do tego, jaką funkcję spełniają estetyczne walory kościoła dla wiernych. Pisarz jednoznacznie stwierdza, że doskonałość świątyni stanowi dla ludzi świadectwo działania Boga na ziemi. Pobudza to ich do modlitwy i wiary w realność Bożej obecności³¹. Cesarz zaś postrzegany jest jako narzędzie w rękach Boga. Wspaniałe dzieło mogło powstać dzięki wysiłkom natchnionego i wspieranego przez Boga Justyniana.

Nie ma wątpliwości, że stworzony przez Prokopiusza opis Hagii Sophii doskonale spełnia swą rolę panegiryku. Podobnie jak w obu utworach przedstawionych wyżej, w *O budynkach* zawarte jest postrzeżenie budowy kościoła Hagii Sophii jako wyrazu łaski Bożej dla ludu Konstantynopola. Cesarz jako fundator świątyni działa pod wpływem Bożej inspiracji i udaje mu się wykonać zamierzony plan dzięki Bożemu wsparciu. Sama świątynia jest dla chrześcijan nie tylko dowodem działania Boga na ziemi, lecz także pomaga im w nawróceniu i wznosi ich dusze do Boga.

WNIOSKI

Omówione powyżej trzy utwory powstałe w latach panowania cesarza Justyniana stanowią źródło wiedzy dotyczące nie tylko wyglądu kościoła Hagii Sophii, lecz także postrzegania budowy świątyni przez współczesnych. Wspomniani poeci i pisarz przedsta-

wiają podobną interpretację dziejów i procesu, który doprowadził do powstania świątyni. Interpretacja ta jednak ma u podstaw wiarę chrześcijańską. Ówczesne tragiczne wydarzenia, które dotknęły Konstantynopol, są postrzegane jako swego rodzaju powtórzenie nieszczęść spotykających ludzkość na przestrzeni dziejów z powodu niewierności Bogu, które Roman Melodos przedstawia na przykładzie Starego Testamentu. Źródłem klęsk jest ludzki grzech, a ich celem ma być nawrócenie ludzkości. Modlitwa mieszkańców miasta i wstawiennictwo cesarza złagodziło jednak Boży gniew, zdaniem wspomnianych twórców. Bóg za pośrednictwem Justyniana obdarzył mieszkańców Konstantynopola doskonałą świątynią, która stanowi świadectwo mocy Boga oraz Jego realnego działania na ziemi. Piękno obiektu kieruje myśli ludzkie ku niebu, zachęca ich do trwania w dobrym i do wystawiania Stwórcy. Hagia Sophia staje się jak gdyby pieczęcią nowego przymierza ludzi z Bogiem, a cesarz pełni w nim rolę pośrednika.

LITERATURA

1. **Bell P. N. (2009)**, *Three Political Voices from the Age of Justinian*, Liverpool Univ. Press, Liverpool.
2. **Carpenter M. (1970)**, *Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist, I: On the Person of Christ*, Univ. of Missouri Press, Columbia.
3. **Grosdidier de Matons J. (1964)**, *Romanos le Mélode: Hymnes*, t. 1, *Sources Chrétiennes* 99, Paris.
4. **Grotowski P. Ł. (2006)**, *Wstęp*, w: Prokopiusz z Cezarei, *O budowlach*, Prószyński i Spółka, Warszawa.
5. **Louth A. (2012)**, *Justynian I Wielki i jego dziedzictwo (500-600)*, w: *Bizancjum*, J. Shepard (red.), t. I, Wyd. Dialog, Warszawa.
6. **Maas P., Trypanis C. A. (wyd.) (1963)**, *Sancti Romani Melodi Cantica Genuina*, Oxford.
7. **Mainstone R. J. (1988)**, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Thames & Hudson, London.
8. **Paweł Silencjariusz (1837)**, *Descriptio S. Sophiae et ambonis ex recognitione Immanuelis Bekkeri*, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonnae.
9. **Prokopiusz z Cezarei (1964)**, *De aedificiis, Procopii Caesariensis Opera Omnia*, t. IV, J. Havry, G. Wirth (wyd.), *Bibliotheca Teubneriana*, Lipsiae.

²⁶ *De aedificiis*, I, 1, 9.

²⁷ *De aedificiis*, I, 1, 21.

²⁸ *De aedificiis*, I, 1, 28.

²⁹ *De aedificiis*, I, 1, 47.

³⁰ *De aedificiis*, I, 1, 30.

³¹ *De aedificiis*, I, 1, 61.

BUDOWNICTWO Z MATERIAŁÓW MIEJSCOWYCH NA KILKU PRZYKŁADACH Z GMINY WYSOKIE MAZOWIECKIE (NA POGRANICZU PODLASKO-MAZOWIECKIM)

Magdalena Maria Kurnicka*, Natalia Pietrusewicz*, Jarosław Szewczyk**

*Studentki Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej

** Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok

E-mail: kurnicka.magdalena.maria@gmail.com, n.nowicka@op.pl

E-mail: j.szewczyk@pb.edu.pl

LOCAL MATERIALS IN VERNACULAR ARCHITECTURE, ON EXAMPLES IN WYSOKIE MAZOWIECKIE COMMUNE (PODLASIE-MAZOVIA REGIONS, N-E POLAND)

Abstract

Field surveys in rural areas of Wysokie Mazowieckie commune, N-E Poland, have been performed in November, 2015, resulting with information about three houses made of local materials. Two buildings are of vernacular stackwall construction (of 1950's origin) and the third one is the contemporary strawbale house. The stackwall buildings are noteworthy as part of the local architectural heritage in the region, in spite of the common prevalence of log houses. The strawbale house is interesting as it reveals growing architectural and social concern in eco-architecture.

Moreover, all the mentioned architectural objects are the subject of examination of the common attitude towards local materials and local technologies as part of heritage or part the contemporary "technology alphabet". The authors claim that the relevant social attitude discourages architects and eventually results with dull architecture.

Streszczenie

W listopadzie 2015 roku przeprowadzono badania terenowe w gminie Wysokie Mazowieckie i znaleziono trzy domy mieszkalne z nietypowych budulców: dwa sprzed półwiecza mają ściany z polan opałowych, a jeden wzniesiono współcześnie w technologii strobale, czyli słomoglinanej (towarzyszy mu też słomogliniany garaż). Autorzy uważają je (zwłaszcza dwa pierwsze) za godną uwagi część lokalnego dziedzictwa technologicznego i architektonicznego, wyróżniającego się na tle drewnianej zabudowy regionu.

Przedmiotem refleksji i wnioskowania są też postawy wobec tego dziedzictwa oraz jakość form architektonicznych we współczesnych obiektach z alternatywnych parabudulców. Wyprowadzono wniosek, że obawy inwestorów skłaniają projektantów do swego rodzaju populizmu architektonicznego i zniechęcają do poszukiwania odpowiednich form współczesnych.

Keywords: vernacular architecture; clay buildings; building with earth; cob; Zambrów county

Słowa kluczowe: architektura rodzima; budownictwo gliniane; budownictwo z ziemi; glinobitka; powiat zambrowski

WPROWADZENIE

W dotychczasowym polskim piśmiennictwie naukowym kwestie alternatywnych rozwiązań budowlano-architektonicznych analizowano w kilku szerokiach ujęciach problemowych: rozważano ich wartości ekonomiczne, ekologiczne (czasami prozdrowotne) czy

też – jak w pracach Teresy Kelm¹ – wartość kulturową, wartość historyczną, wartość dziedzictwa. Natomiast ewentualne studia przypadków są w tej tematyce rzadkością i występują często tylko w skrótowej (lub wręcz szczątkowej) postaci, głównie w opracowa-

niach nie tyle naukowych, co informacyjnych, poradnikowych i popularyzatorskich; również niewiele prac poświęconych jest regionalizacji budownictwa z gliny², słomy i podobnych materiałów miejscowych (wyjątkiem jest tradycyjne budownictwo drewniane mające bardzo obszerną bibliografię). Tymczasem właśnie studia przypadków są najważniejszym fundamentem późniejszego wnioskowania problemowego, w tym prac syntetycznych na temat aspektów kulturowych i ekonomicznych związanych z budowlanym i architektonicznym zastosowaniem nietypowych ekobudulców i materiałów miejscowych.

Wydaje się więc, że bardzo potrzebne są wąskie opracowania studialne, w tym studia przypadków i analizy stosowania gliny, słomy i podobnych budulców w architekturze regionalnej czy nawet lokalnej, jako przyczynki do późniejszych badań syntetyzujących i jako podstawa do wnioskowania i uogólnień. Niniejszy artykuł jest takim właśnie przyczynkiem. Przedmiotem badań jest tu dawne i obecne budownictwo z materiałów miejscowych na terenie gminy Wysokie Mazowieckie.

1. PRZYKŁADY BUDYNKÓW Z MATERIAŁÓW MIEJSCOWYCH W GMINIE WYSOKIE MAZOWIECKIE

1.1. Współczesny dom w Wysokim Mazowieckiem

W samym mieście Wysokie Mazowieckie finalizowana jest budowa domu szkieletowego (szkielet wykonano w technologii *Mitek* ze słomianym wypełnieniem pól szkieletu (technika *strawbale*). Ściany wykończono tynkiem glinianym, a dach pokryto wiórem osikowym (ryc. 1). Budowę rozpoczęto w 2012 roku. Projektantem obiektu jest arch. Jacek Gałęska (absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, prowadzący biuro projektowe w Łowiczu), a wykonawcą prac związanych z zastosowaniem technologii naturalnych – firma „Biobudownictwo Janusz Świdorski”.

Co ciekawe, inwestorzy zdecydowali się w tej samej konstrukcji typu *strawbale* wznieść również towarzyszący domowi spory garaż (ryc. 2 i 3). Oba obiekty mają formy mało oryginalne, co projektant uzasadnił następująco: „*Te tradycyjne, znane od pokoleń technologie, wzbogacone o współczesną wiedzę techniczną, pozwalają tworzyć budownictwo energooszczędne, trwałe i zdrowe, niczym nie różniące się wizualnie od budynków, do jakich przywykliśmy*”³.



Ryc. 1. Dom słomogliniany w Wysokim Mazowieckiem; fot. N. Pietruszewicz, 2015

Fig. 1. A strawbale house in Wysokie Mazowieckie; photo by N. Pietruszewicz, 2015



Ryc. 2. Garaż słomogliniany w Wysokim Mazowieckiem; fot. N. Pietruszewicz, 2015

Fig. 2. A strawbale garrage in Wysokie Mazowieckie; photo by N. Pietruszewicz, 2015



Ryc. 3. Garaż słomogliniany w Wysokim Mazowieckiem – detal podczas prac budowlanych; fot. N. Pietruszewicz, 2015

Fig. 3. A strawbale garrage in Wysokie Mazowieckie – an interior detail; photo by N. Pietruszewicz, 2015

¹ T. Kelm, *Architektura ziemi – tradycja i współczesność*, Wydawnictwo MURATOR, Warszawa 1996. Także T. Kelm, D. Długosz-Nowicka, *Budownictwo z surowej ziemi – idea i realizacja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2011.

² Zob. dość charakterystyczny przykład takiego opracowania: M. Łukaszewicz (1959), *Budownictwo wiejskie z gliny w województwie biłostockim*, „Budownictwo Wiejskie” nr 8, t. 11, PWRiL, Warszawa, s. 21-24.

1.2. Dom z polan w Mścichach (nr 18)

Badany budynek pochodzi z około 1950 roku i jest stosunkowo duży jak na miejscowe warunki i okres jego powstania: ma rzut prostokąta o wymiarach 10 x 7,5 m. Dom stoi na niewielkim wzniesieniu. Poddasze jest nieużytkowe, dach o konstrukcji naczółkowej kryty eternitem z kalenicą równoległą do przylegającej doń ulicy (ryc. 4).



Ryc. 4. Budynek z polan opałowych w Mścichach; fot. N. Pietruszewicz, 2015

Fig. 4. A cordwood masonry house in Mścichy; photo by N. Pietruszewicz, 2015

Dom ma ściany z drewna opałowego (jest to technika zwana w piśmiennictwie międzynarodowym *cordwood masonry* albo *stackwall*) układanego na ogół prostopadle do powierzchni ściany i spajanego zaprawą wapienną. Posadowiony jest na wysokiej kamiennej podmurówce (również kamienie wiązane są zaprawą wapienną). Do wzniesienia domu wykorzystano około 30 tysięcy drobnych szczap lub polan, starannie rąba-



Ryc. 5. Ujęcia konstrukcji ścian budynku z polan opałowych w Mścichach; fot. N. Pietruszewicz, 2015

Fig. 5. Cordwood masonry walls in the house in Mścichy; photo by N. Pietruszewicz, 2015

nych. Ściany te nie są otynkowane, lecz zachowały się w dobrym stanie, mimo że budynek ostatnimi laty nie był użytkowany ani opalany (ryc. 5). Obecny właściciel nabył go przed kilku laty i nie posiada szczegółowych informacji na temat powstania obiektu⁴.

Okna i drzwi wstawiono w ościeża wmurowane w ściany z polan opałowych, przy czym w strefach węgarów i nadproży polana są rozmieszczone gęściej, naprzemianlegle (na przemian prostopadle i równoległe do lica ściany; ryc. 6). Podobnie jest też w narożach. Taki układ polan tworzy wiązanie, czyli *wątek*, i w ten sposób wzmacnia ścianę, chroniąc ją przed spękaniem lub rozwarstwieniem.

W domu są trzy pokoje, kuchnia i sień. W kuchni mieści się duży piec kaflowy połączony kanałem z małym piecem znajdującym się w sąsiednim pokoju.

1.3. Dom z polan w Brykach (nr 56)

Dom powstał około 1960 roku. Jest rozplanowany na rzucie 9 x 6,5 m i stoi równoległe do ulicy. Choć rozplanowany jako prostokąt, ma również drewniany ganek dostawiony przy swej krótszej (szczytowej) ścianie.

Również w tym przypadku ściany wzniesiono z drewna opałowego układanego tak, jak we wcześniej opisanym obiekcie, i podobnie jak w tamtym przypadku spajanego zaprawą wapienną. Posadowiony jest na podmurówce murowanej z cegły pełnej. W domu znajduje się poddasze nieużytkowe, którego ścianka szczytowa (trójkąt frontonowy) została wykonana z cegły pełnej znacznie później niż dom (być może wzniesiono ją po usunięciu starszego frontonu, który spróchniał lub uległ innego rodzaju uszkodzeniom). Dach dwuspadowy o konstrukcji krokwiowej jest pokryty eternitem.

Konstrukcja ścian oraz rozwiązania technologiczne i materiałowe w strefach newralgicznych (węgary, nadproża, naroża i pas gzymsowy – ryc. 9 i 10) są identyczne jak w domu w Mścichach, co nasuwa wniosek, że oba te domy wykonali zapewne ci sami rzemieślnicy budowlani. Stan techniczny wydaje się średni: oprócz kilku większych spęknięć w narożnikach (ryc. 10) uwagę zwraca brak tynków (choć na elewacji widoczne są pozostałości po dawnym tynku) oraz wynikająca z jego braku pewna nierówność i chropowatość ścian, całkowicie jednak zrozumiała, jeśli uwzględnimy zastosowaną tu konstrukcję i wiek budynku.

Budynek pełni dwie funkcje: jego lewa strona mieści niewielki sklep spożywczy, zaś prawa strona to część mieszkalna właścicielki sklepu. Wejście do sklepu prowadzi przez wspomniany dobudowany ganek.



Ryc. 6. Budynek z polan opałowych w Mścichach – węgry i nadproża ; fot. N. Pietruszewicz, 2015

Fig. 6. Cordwood masonry walls in the house in Mścichy; photo by N. Pietruszewicz, 2015

2. DYSKUSJA

Opisane powyżej współczesny dom i garaż o konstrukcji szkieletowo-słomianej w Wysokiem Mazowieckiem wznoszone są przez właścicieli świadomych wartości tkwiących w tej konstrukcji i materiale. Konstrukcję szkieletową z wypełnieniem słomianym postrzegają oni bowiem jako prozdrowotną i ciepłą, zatem pozwalającą na oszczędności energetyczne podczas użytkowania. Ale czy ta percepcja konstrukcji, technologii i materiału jest powszechna? Zaledwie dwa budynki wznoszone przez tych samych inwestorów to za mało na wyciąganie ostatecznych wniosków w kwestii powszechnej świadomości inwestorskiej na badanym terenie, to jest w gminie Wysokie Mazowieckie. Trudno też określić kosztocłonność takiej budowy, gdyż tego typu obiekty często wznoszone są siłami własnymi inwestorów, co utrudnia oszacowanie finalnych kosztów powstania budynku. Z innych źró-

deł, w tym notatek prasowych zawierających wywiady z inwestorami wznoszącymi podobne obiekty, dowiadujemy się jednak, że ekobudownictwo z drewna, gliny i słomy nie jest tańsze od realizowanego z użyciem powszechnie używanych technologii i materiałów, mimo że same budulce są rzeczywiście bardzo tanie, a niekiedy pozyskiwane niemal bez dodatkowych kosztów (głina z wykopów, słoma).

Zaś co do znacznie starszych budynków w Mścichach i Brykach, ich istotność poznawcza polega między innymi na tym, że ich odnalezienie nieznacznie poszerza zasięg konstrukcji z drewna opałowego, zdelimitowanej w 2010 roku przez Jarosława Szewczyka i wyznaczonej mniej więcej przez oś Oszmiana-Ciechanowiec⁵. Z drugiej jednak strony obecnie nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na pytanie, czy gmina Wysokie Mazowieckie stanowi rubież występowania

³ Cytat pochodzi z internetowego portalu projektanta, to jest firmy Jacek Gałęska Architekt: <http://jg-architekt.manifo.com> (dostęp 29.03.2016).

⁴ Wywiad z obecnym właścicielem posesji przeprowadzono 10 listopada 2015 roku. Ujawnił on, że dom jest niezamieszany od ponad 10 lat, to jest od śmierci ówczesnych gospodarzy.

⁵ Jarosław Szewczyk w swej monografii poświęconej budownictwu z polan opałowych w Polsce (*Budownictwo z polan opałowych – cordwood masonry albo stackwall*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej Białystok 2010) wymienia około 280 budynków z polan opałowych, lecz nie wspomina o żadnym z gminy Wysokie Mazowieckie.



Ryc. 7. Budynek z polan opałowych w Brykach;
 fot. M. Kurnicka, 2015

Fig. 7. A cordwood masonry house in Bryki;
 photo by M. Kurnicka, 2015



Ryc. 8. Budynek z polan opałowych w Brykach;
 fot. M. Kurnicka, 2015

Fig. 8. The cordwood masonry house in Bryki;
 photo by M. Kurnicka, 2015

takich konstrukcji, czy też występują one także na terenach położonych dalej na zachód, północny zachód i północ od obszaru tej gminy. Nie udało się też uzyskać szczegółowych informacji o powstaniu opisanych tu budynków (wywiadów z budowniczymi, informacji o początkach istnienia tej techniki w badanej gminie) ani oceny ich zasadności ekonomicznej. W związku z tym przedstawione poniżej wnioski zaprezentowano tu na prawach hipotez.

PODSUMOWANIE I WNIOSKI

Współczesne budynki z parabudulców realizowane są z pełną świadomością wartości przypisywanych im w kontekście współczesnych mód architektonicznych, takich jak *ekoarchitektura*, *ekobudownictwo* czy *biobudownictwo*. Autorzy i wykonawcy takich domów afiszują się ze swymi realizacjami (czego przykładem jest opisany tu dom w Wysokim Mazowieckiem⁶), reklamując je jako „budownictwo energooszczędne, trwałe i zdrowe (...), a przy tym tańsze w budowie i dużo tańsze w eksploatacji”⁷. Nie łączą oni jednak stosowanych przez siebie rozwiązań technologicznych i materiałowych z miejscową tradycją budowania domów z gliny lub z polan opałowych. Nawiązują raczej do rozwiązań kosmopolitycznych, opisywanych w literaturze międzynarodowej, zwłaszcza zachodniej.

Alternatywne konstrukcje (takie jak słomogлина, czyli *strawbale*) i materiały (jak polana, glina, słoma, wiór osikowy) uważane są dziś wciąż jeszcze nie jako standardy, lecz jako rozwiązania dla odważnych, poniekąd eksperymentalne, może nawet ryzykowne. Pro-

mując je architekci próbują zatem przezwyciężyć obawy inwestorów, stosując „tradycyjne” formy architektoniczne, przy czym tradycję rozumie się tu w dużym uproszczeniu, nadając budynkom kształty obecne od kilku dekad w specyficznej polskiej *popkulturze architektonicznej* (formy pseudodworkowe, symetryczne z gankiem na osi). Odbijają się to ujemnie na estetyce przestrzeni, choć w pewnej mierze służy pozyskaniu inwestorów. Brakuje jednak progresywnych form architektonicznych, bardziej stosownych do glinianego lub słomianego budulca.

Jednak obawy inwestorów przed nieznanymi im konstrukcjami nie dziwią, jeśli uwzględni się fakt, że tego typu konstrukcje nie są też doceniane przez ludność znającą je od wielu dekad. Z wywiadu z mieszkańcami wsi Bryki i Mścichy (przeprowadzonego 10 listopada 2015 roku) wynika, że budynki z drewna opałowego nie są przez nich postrzegane jako nośniki dziedzictwa ani nawet jako lokalna ciekawostka, nie są też utożsamiane z ekobudownictwem. Opuszczone budynki (również inne obiekty, tu niewuwzględnione, jak też stare chałupy z drewna) przejmowane są często drodze dziedziczenia lub kupowane przez nowych właścicieli ze względu na wartość działki, na której się znajdują. Nieraz pełnią one funkcję spichlerzy lub warsztatów, lub w najlepszym przypadku – jak w jednym z omówionych tu obiektów – sklepów.

Rozmówcy często wspominali o podobnych obiektach (glinianych lub z polan opałowych), które istniały tu dawniej, lecz zostały już wyburzone, a w ich miejscu powstały nowe murowane domy. Najwyraźniej w gminie Wysokie Mazowieckie istniała szersza tra-

⁶ Zob. <http://jg-architekt.manifo.com/nowa-podstrona-654> [dostęp 29.02.2016].

⁷ Zob. <http://jg-architekt.manifo.com/o-firmie> [dostęp 29.02.2016].



Ryc. 9. Budynek z polan opałowych w Brykach; fot. M. Kurnicka, 2015
Fig. 9. The cordwood masonry house in Bryki; photo by M. Kurnicka, 2015

dycja wznoszenia tanich domów z łatwo dostępnych materiałów, dziś zachowana zaledwie szczątkowo. Milczy o niej dostępne piśmiennictwo naukowe, a opisane tu dwa budynki w Brykach i w Mścichach znajdują się jakby poza zwartym zasięgiem występowania tego typu obiektów na Podlasiu i uzasadniają potrzebę dalszych poszukiwań tego rodzaju dawnych konstrukcji na bardziej rozległym terenie, w tym na całym pograniczu podlasko-mazowieckim, a może nawet jeszcze dalej, już na wschodnim Mazowszu.

LITERATURA

1. **Kelm T. (1996)**, *Architektura ziemi – tradycja i współczesność*, Wydawnictwo Murator, Warszawa.
2. **Kelm T., Długosz-Nowicka D. (2011)**, *Budownictwo z surowej ziemi – idea i realizacja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
3. **Łukaszewicz M. (1959)**, *Budownictwo wiejskie z gliny w województwie białostockim*, „Budownictwo Wiejskie” nr 8, t. 11, PWRiL, Warszawa.
4. **Szewczyk J. (2010)**, *Budownictwo z polan opałowych (cordwood masonry albo stackwall)*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.

Pracę wykonano w 2015 roku w ramach realizacji badań statutowych Zakładu Urbanistyki i Planowania Przestrzennego WA PB, nt. *Przekształcenia struktury i krajobrazu miast i wsi Polski Północno-Wschodniej* (nr S/WA/1/12).



Ryc. 10. Budynek z polan opałowych w Brykach; fot. M. Kurnicka, 2015
Fig. 10. The cordwood masonry house in Bryki; photo by M. Kurnicka, 2015

PRINCIPLES OF ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE ORGANIZATION OF GARDENS OF UKRAINE ORTHODOX MONASTERY COMPLEXES

Halina Osychenko

Yuriy Kondratyuk National Technical University of Poltava, Faculty of Architecture,
apt. 63, 30 Veliko Tarnovskaya St., 36040 Poltava, Ukraine
E-mail: galao-08@rambler.ru

Abstract

Peculiarities of monastic gardens and structural-functional model of the monastery complex were identified on the basis of a comprehensive analysis of historical and graphical sources. The semantics of monastic complexes and their structural elements was investigated. It was determined that landscape composition in monastery gardens was built on the basis of the symbolic content of plants and small architectural forms. Principles of architectural and landscape organization of the orthodox monastery complex were formulated.

Keywords: principles of organization; garden; architectural and landscape organization; orthodox monastery complexes

INTRODUCTION

The sacred landscapes concept has a dual meaning in contemporary culture. In a narrow sense, it means religious buildings' landscapes, which by fulfilling the religious needs of people, become the objects of pilgrimage and cause a certain category of people emotional connection with the landscape (place) and the desire to communicate with it. In a broad sense, sacred landscapes are any of landscapes (natural, urban, agricultural, etc.) that have the status of Holy Places in the national culture and are valuable to people as the source of inspiration of folklore and art, and as a factor of the formation of ethnic consciousness and mentality (sacred groves, mountains, rivers, altars, ancient sites, places of battles etc.). These concepts are the same in relation to the landscape of orthodox monasteries in Ukraine.

This is determined by the fact that throughout the history of Ukraine monasteries, preserving the uniqueness and immutability of architecture, performing important religious and socio-cultural mission, kept the spiritual and artistic heritage of the nation. The processes of sacralization of Ukraine orthodox monastic landscapes are mediated by some antecedent semantic structures which are formed in the structure

of life world of the nation, society and the individual. They are defined by the society values and social ideal of "beauty", which has been nature for a long time. In most cases the man considers material objects to be meaningful and valuable. But the subject of our study is objective qualities and regularities of building monasteries that determined the processes of their sacralization and aestheticization in Ukrainian culture. The purpose of this study is the definition of architectural - landscape organization principles of orthodox monastery gardens. The object of the study is orthodox monastery complexes in Central Ukraine.

Distribution of atheism in the twentieth century led to numerous losses of orthodox monuments of architecture, a long break in the construction of monasteries and a loss of culture of monastery design. Unfortunately the revival and restoration of monasteries is now limited to the restoration or construction of buildings only, which leads to the loss of content and historical role of monasteries and their gardens, the simplification of functional and planning structure of the monastery and the loss of symbolic meaning of gardens. This determines the relevance of this research.

1. THEORETICAL BACKGROUND OF EXAMINATION OF UKRAINE ORTHODOX MONASTERY COMPLEXES

The scientific and archival sources, iconographic materials and full-scale investigation are materials of this research. The following scientists were engaged into the study of monasteries and their gardens: Snegirev I. M. (1853), Dubenskiy N. (1887), Tonin N. (1889), Regel A. (1896), Palentreer S. N. (1945 a, 1956 b), Zabelin I. E. (1872), Chernyy V.D. (2006). Common issues of architecture and composition of orthodox monasteries were considered in the works of: Tsapenko M. P. (1967), Logvin G. N. (1980), Miroshnyk N.S. (1999), Osychenko H.O. (2006), Iivitskaya S.V. (2006).

Semantic aspects of the researched problems were described in publications by Lihachev D. (1998), Osychenko H. and Martynenko O. (2014). We used the works on the monastery gardens of Russia (Medvedeva A., 2002) and Galicia (Taras V., 2001).

The study involved a variety of materials (chronicles, literary works, land acts, various descriptions) with information about individual monasteries of Ukraine, namely:

- Materials of «Gustyinskaya letopis» (2003), Trudy Poltavskoy Uchenoy Arhivnoy komissii (1915), description of Poltavskiy Krestovozdvizhenskiy monastery (1911) and others;
- Materials of research papers by Parhomenko V.A. (1909), Dobrovolskiy P. M. (1900), Smirnov Ya.I. (1908), Granovskiy A. (1901), which are dedicated to the monastery history;
- Cartographic materials of towns and monasteries of Central Ukraine, which are stored in TsGIAL (Russia) and IR NBUV (Kiev) archives.

For the purpose of comparative analysis and research of features of orthodox monasteries we involved sources about monastic gardens of Europe, the most significant of which are the Capitulare of Charlemagne (802), Walafrid Strabo's poem «Hortulus» (1966), and the Plan of St. Gall (dating from 830). These sources give an idea about the monastery gardens of early and classical Middle Ages in Europe. A garden was present in St. Gallen in four "hypostasis"¹: *claustrum* is a courtyard surrounded by buildings and is an open space covered with grass, the center of which was a tree; *herbularius* is a place where aromatic and medicinal herbs were grown; a vegetable garden (*hortus*); *an orchard*, where a cemetery was also located.

Researchers identify the following characteristics of the organization of medieval European gardens²:

the prevalence of domestic gardens in monasteries and castles; simplicity and geometric layout of internal gardens, the emergence of the green labyrinth; symbolism; feudal art synthesis; utilitarian purpose of gardens. Gardens of orthodox monasteries in Ukraine in general are subject to the same regularities of construction, but they also have significant differences. In general, we must recognize the lack of materials on the gardens of orthodox monasteries in Central Ukraine and the need for additional studies.

2. RESEARCH METHODS

The paper used a complex method of research, which is based on: historical and theoretical methods (analysis of literary, archival and iconographic sources, chronicles and project materials); comparative analysis; semantic analysis (to determine the symbols of the monastery and its components) and field inspection facilities. Field research conducted by the author on the territory of 10 monasteries in Central Ukraine, which began to form in the Hetmanate era:

Khrestovozdvizhens'kyy monastery (Poltava), Mhars'kyy Spaso - Preobrazhens'kyy monastery (Lubny), Vydubyts'kyy and Svyato - Voznesen'kyy Florovs'kyy monasteries (Kyyiv), Svyato - Troyits'kyy monastery in village Hustynya (Chernihivs'ka region), Yelets'kyy and Troyits'ko - Illins'kyy monasteries (Chernihiv), Spaso-Preobrazhens'kyy monastery (Novhorod - Sivers'kyy), Molchens'kyy Rizdva Bohorodytsi monastery (Putivl), Sofroniyevs'kyy monastery in Novay Sloboda (Sofroniyevs'ko - Molchenskaya pustyn', Sums'ka region).

The approbation of research results were conducted by the example of the reconstruction of Mhars'kyy Spaso - Preobrazhens'kyy monastery gardens in Lubny (student Martynenko O., head Osychenko H., 2015). Method of historical analogies was used to simulate the landscape structure of the monastery.

3. PECULIARITIES OF UKRAINIAN ORTHODOX MONASTERY GARDENS

Strict adherence to the requirements of the canonical Orthodox Church has provided stability of the basic principles of landscape and architectural organization of the orthodox monastery complex. The basic premise of architectural formation of a monastery was to accept from the Byzantine theological doctrine of the church, the rules, canonical requirements, regula-

¹ Plan of Saint Gallen. Reichenau, early 9th century.

² O.B. Sokolskaya, *Istoriya sadovo-parkovogo iskusstva*, M.Infra- V, M., 2004, p. 38-40.

tions and statutes of monasteries and orthodox christian symbols. In the investigation it was determined that the techniques of architectural and landscape organization of an orthodox monastery complex are achieved through such constructing regularities: the principles of social and functional specialization of gardens; unity with the surrounding landscape; traditionalism and canonicity; symbolism and rituality.

3.1. The principle of social and functional specialization of monastery gardens

An orthodox monastic complex garden is not confined to the inner part of the monastery walls. It is a multi-level system of organized landscape territory of inside and around the monastery. The main garden, very festive, with thoughtful planning, planting structure and semantics, was inside the monastery walls near the cathedral church. Small implantations were located near the cells. Other ones, mostly of utilitarian purposes, were located on the periphery of the monastery's territory, but most gardens were placed on defensive walls of the monastery.

*"The first monastery garden appeared in the Kiev-Pechersk Monastery in 1051. It was a big apple orchard planted on the initiative of Abbot Anthony. In the first third of the XII century in the same monastery monk Nicholas planted a garden near his cell with his own hands"*³.

With the development of monasteries in Ukraine the system of their gardens is becoming more complicated and is developing in several directions: functional and utilitarian specialization of gardens, social specialization of gardens and development of the diversity of thematic and symbolic gardens within the monastery walls. An island in the shape of a cross on the territory of Ferapontov Monastery (Russia, 16th century) should be called the first among symbolic monastic gardens. It "Christianized" the nature surrounding the monastery. The appearance of recreational gardens with elements of gaming environment for pilgrims and guests is a modern trend in monasteries. But still, unlike Europe, in the monasteries of Central Ukraine there are no green labyrinths.

In the summary of the study, the functional structure of orthodox monasteries was defined reflecting the peculiarities of their life style. The functional zones of the monastery were revealed (entrance, temple, residential, industrial, agricultural, household, guest). Social and cultural, educational, recreational functions are gaining importance in today's monasteries.

Each zone has its own plantations; therefore this structure corresponds to a certain structure and typology of monastery gardens, which is represented in figures 1, 2. Typology of monastery gardens includes: a) inside the monastery gardens; gardens and landscapes surrounding the territory of the monastery and landscape organization of the monastery land; b) open access gardens, limited access gardens (monks' gardens, a garden of the abbot) and closed access territory (monastic hermitages and hermits' caves); c) various thematic and symbolic gardens dedicated to the Virgin Mary, Holy Ghost and miracle workers and religious holidays.

3.2. The principles of unity with the natural landscape

Since the XIV century, in addition to planting gardens inside monasteries, the choice of location for a monastery in the forest, on banks of rivers and lakes has gained great importance. This choice was imposed by the concepts which developed in the XIV century in Russia and stated that only primordial nature was sinless, ordered by God himself, and was in harmony with aspirations to improve. Monasteries were placed in a wooden area on the slopes of hills, on the top of hills and plateaus, deep canyons, and if on flat terrain, they were placed in the bend of rivers and tributaries, or on the islands. Of the 20 Ukrainian monasteries described by Tsapenko M. (1967), only 7 monasteries were located on a flat terrain. The mere posing of the monasteries in the surrounding landscape also obeys the natural regularities of relief forming. At the same time its spatial and visual qualities are used with maximum efficiency. The closed intimate inside gardens of a monastery acquire visual connections with the natural environment.

When the monastery is perceived from the outside, its silhouette repeats or emphasizes landforms. The ensemble of the monastery dominates in the space of a few miles around. Low density of building of monasteries, high planting systems of monastic courtyards, irregular planting techniques, using mainly local breeds of plants "dissolve" a monastery in the environment, it becomes an organic part of the natural landscape. Thus, the orthodox monastery and its gardens' system are single, integrated architectural and landscape ensemble, and the principle of unity with the natural landscape defines the main features of an orthodox monastery complex. In surrounding landscapes small architectural forms and highly ornamental plants - introducers were skilfully placed; symbolic places and

³ V.D. Chernyy, *Sadovoe iskusstvo Drevney Rusi: istoki, tipologiya, evolyutsiya*, M., Prometey 2006, p. 14.

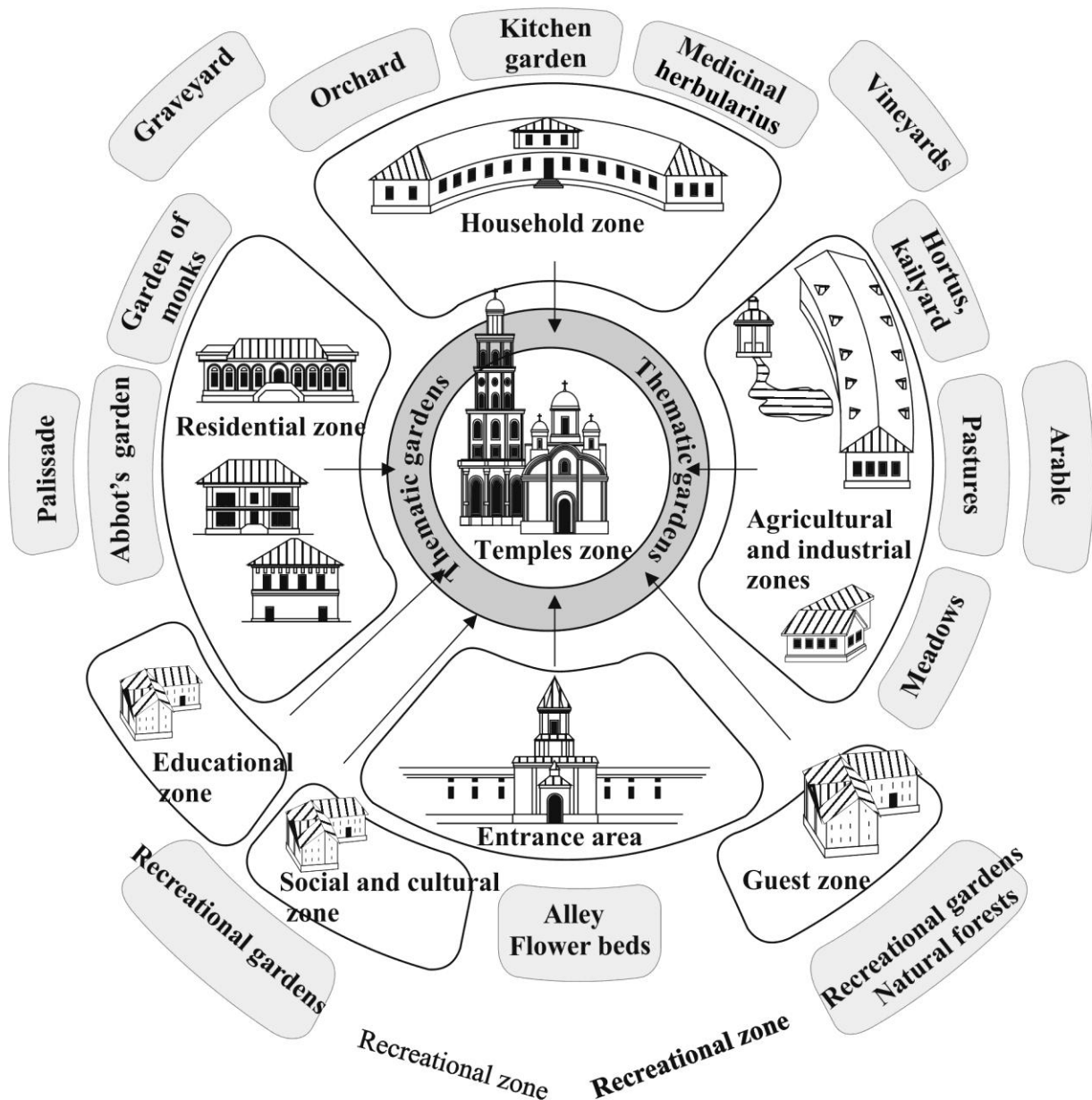


Fig.1. Structural - functional model of the landscape of an orthodox monastery;
source: drawing by the author

themed gardens were created. Thus, the natural landscape around a monastery was decorated by man, and the whole of nature was perceived in some ways as a huge garden, waiting to be cultivated by man – gardener in their own right. One of the main functions of a garden was a repetition of the process of creation of the world in miniature.

Although the investigated monasteries were originally created as suburban and modern surrounding monasteries land boundaries were much diminished, natural landscape still remains near monasteries (Fig. 3).

3.3. Traditionalism and canonicity principle

Traditionalism and canonicity principle in the organization of the monastery complex includes:

- strict regulation of style of monastery buildings (the church for a long time only encourages compliance to Byzantine, Ukrainian Baroque or Empire styles);
- regulation of orientation of orthodox monastery buildings and entrances according to compass points (the altar and the entrance should be placed on the East-West axis, the entrance to the temple must be from the west);



1 - main temple; 2 - belfry; 3 - guest house; 4 - deanery; 5 - monk's cells; 6 - household yard; 7 - Skete area; 8 - garden of aromatic herbs; 9 - abbot's and monk's garden; 10 - medical gerbarium; 11 - linden alley; 12 - apple garden; 13 - garden - labyrinth; 14 - kailyard; 15 - well; 16 - a worship cross; 17 - monastic interment; 18 - pilgrims garden; 19 - natural amphiteater; 20 - forest; 21- gazebo by the pond; 22 - Oak St. Athanasius; 23 - the garden of Our Lady; 24 - Garden of resurrection of Christ; 25 - Orchard

Fig.2. The use of structural-functional model of the landscape of an orthodox monastery for reconstruction of Mhars'kyi Spaso-Preobrazhens'kyi monastery, Lubny; source: drawing by the author

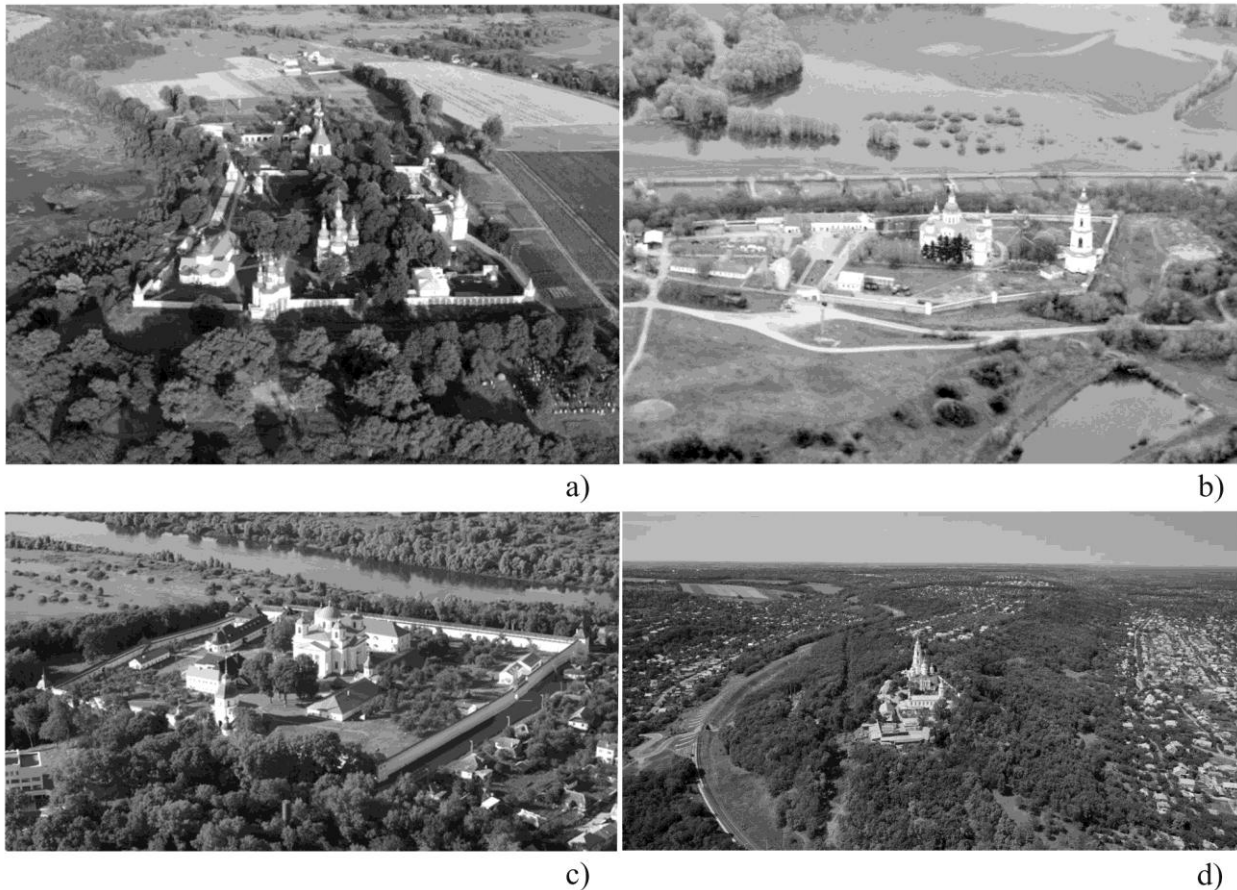


Fig.3. Current environment of Ukraine historical monastic complexes

a) Svayato-Troits'kyy monastery in vilage Hustunya (<http://gustyn-mon.church.ua/>); b) Mhars'kyy Spaso-Preobrazhens'kyy monastery in Lubny (photo by P. Kozhamyakin, 2006); c) Spaso-Preobrazhens'kyy monastery in Novhorod - Siverskyy (<http://siver.com.ua/>); d) Krestovozdvyzhens'kyy monastery in Poltava (photo by D. Sleduk, 2010)

- traditional forms of the territory of the monastery, which is committed to the ideal for the church canon square configuration while adapting to the natural topography;
- placing refectory building in the west of the main monastery temple;
- enabling circular circumvention of the main monastery temple and the formation of the main square in front of it;
- presence of mandatory elements and methods of forming compositions of gardens in the buildings and on the territory (Fig. 4). For example, it is the presence of an orthodox cross on each building, small architectural forms; installation of crosses in gardens; division into three parts of bell towers and church buildings, which symbolizes the Holy Trinity; necessity of a water area - the main element of Baptism. The following things are also traditional: ceremonial floral design of the main square; putting a garden house near water sources and waterbodies; the use of white lilies

and white flowers in the garden of the Virgin and necessarily the presence of an apple orchard;

- preference of irregular planting techniques.

Regarding landscaping of monastery territories it should be determined that there is free use of various methods of gardening and floral design. For example, one of the characteristics of landscape garden style of the nineteenth century in Ukraine and Russia was the presence of the main linden alley, which led to the main building of the garden. The author found that the linden alleys as a tribute to style along the way to the main gates of monasteries were planted through the woodlands in most investigated monasteries. The monks followed the trends of garden styles of the era, borrowed from foreign experience in gardening and subscribed to a new assortment of plants from Europe. This is traditional for Ukrainian folk agriculture; they did not adhere to the difference between the garden and the vegetable garden. In the orchard vegetables, herbs, roses and other flowers were planted on the same area; and in the vegetable garden apple trees, cherry trees and



Fig. 4.1.



Fig. 4.2.

Fig.4. Required elements of the monastic landscape

4.1. Apple-tree orchard. Spaso-Preobrahens'kyy monastery (Novhorod-Sivers'kyy). Photo by author; 4.2. The use of the Cross (left to right); worship cross in the form of a fountain, Sviatohirsk Lavra (Donetsk region); worship cross in a open chapel, Svyato-Troit-s'kyy monastery (Hustynya); St. George's Cathedral window in the form of an orthodox cross, Vydubyts'kyy monastery (Kyiv). Author photos.

lilac were cultivated between vegetable beds. Overall, this leads to mixed garden style of inside the monastery gardens, which represents a pragmatic and aesthetic syncretism in culture and in a sense the unity and complementarity of all aspects of human existence.

3.4. Symbolism principle

The monastic complex is considered by us as a complex semantic system, which has several hierarchical levels: the semantic interpretation of the garden as a whole in Christianity, the semantics of the monastery complex and an underlying basis of its natural elements, semantics and symbolism of the individual elements of the monastery garden. The entire monas-

tery is comprehended as "heaven manifest on earth", "rescue ship"; therefore general composition solution of a monastery embodies the image of the "Heavenly City of Jerusalem." Placing monastery on the hill is treated as an approximation to heaven, God and Eden. Axis Holy Gates and Cathedral symbolizes the "way of salvation." The location of buildings on the territory of the monastery also has a certain symbolic significance. Centrality of the main cathedral and its dominance in space mean "One God", microcosm and heaven. Other buildings around the main Cathedral embody Righteous around the throne of God. Assortment of plants in gardens was not determined by modern principles of landscape composition, but by the symbolic mean-

ing of plants and their blossoming period on major religious holidays. Sculptures, icons, wells, crosses and others architectural forms have a symbolic function. Thus a monastery garden is a hypertext, which tells us Bible stories and encourages concentration, prayer and reflection on life.

3.5. Rituality principle

Orthodox rituals provided processions and sanctification of the gifts as an expression of common faith of the orthodox in the common prayer about the protection, assistance and glory of God. Rituals are:

1) general church large processions - Velyki Khresni khody (Paschal Cross Way, Velyke Vodovsychennya or the Way to Jordan);

2) Prestol'ni Khresni khody - on the days of patronal feasts of an individual monastery (eg, the feast of the Preobrazhenyya Hospodneho – on 19 August and the feast of St. Athanasius, Lubny miracle worker, May 15th in Mhars'kyi monastery);

3) General church ritual consecration of the gifts and small processions around the cathedral (Apple Spas and Nutty Spas, Palm Sunday, Easter);

4) Episodic line processions are at a meeting of the higher clergy or holy icons in monasteries, the rank of burial of monks and others. All the rituals require a cathedral square for people gathering during the enlightenment of gifts, a ring alley for the circular circumvention of the main temple, the identification of the main alley from the gate to the main temple; the presence of the direct path to the church cemetery and organization of the way to the natural body of water outside the monastery. The way of Processions was provided by a sign system; visual, planning and compositional accents fixing the basic directions of movement and by establishment of memorial signs in some places.

CONCLUSION

The research expanded the concept of “monastic garden”, that cannot be considered without architectural and landscape characteristics of the orthodox monastic complex of Ukraine. It includes not only a system of indoor and outdoor gardens, which go and merge with the natural landscape. It represents Heaven on earth, harmony of man's relationship with nature, harmonious way of human life. A specific type of an orthodox monastery has developed in Ukraine: the whole monastery is the Garden.

The principles of architectural and landscape organization of an orthodox monastery complex were formulated: traditionalism and canonicity, functional

specialization of gardens, rituality, symbolism and unity with the natural landscape.

The research results can be used in the practical design of new, reconstruction and restoration of historically formed orthodox monasteries and their gardens.

LITERATURE

1. **Chernyy V.D. (2006)**, *Sadovoe iskusstvo Drevney Rusi: istoki, tipologiya, evolyutsiya*, Prometey, Moskva.
2. **Dobrovolskiy P.M. (1900)**, *Chernigovskiy Eletskiy monastyir*, Tip. gubern. Zemstvo, Chernigov.
3. **Dubenskiy N. (1887)**, *Monahi - pervyye sadovody v Rossii*, “Moskovskie Vedomosti”, no. 59, 30 Dekabrya.
4. **Granovskiy A. (1901)**, *Poltavskaya eparhiya v eYo proshlom i nastoyaschem*, Vyip. 1, Tipo-lit. M.L. Starozhitskogo, Poltava.
5. **Gustyinskaya letopis (2003)**, podg. teksta Yu.V.Anhimyuka, S.V.Zavadskoy i dr. M., GIPP Iskusstvo Rossii.
6. **Ilvitskaya S.V. (2006)**, *Zakonomernostiformirovaniya arhitektury pravoslavnykh monastyirskikh kompleksov: na primere balkanskih stran*, dis. doktora arh., MARHI, Moskva.
7. **Lihachev D.S. (1998)**, *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stiley. Sad kak tekst*, Soglasie: OAO Tip. “Novosti”, Moskva.
8. **Logvin G.N. (1980)**, *Chernigov. Novgorod-Severskiy. Gluhov. Putivl. Po drevnim gorodam Severskoy zemli*, Ocherk. Izd. 2-e, dopoln, Iskusstvo, Moskva.
9. **Medvedeva A.A. (2002)**, *Russkie monastyirskie sady: Voprosy landshaftnoy organizatsii*, dis.kand. arh., GAIZhS iA imeni Repina, Sankt-Peterburg.
10. **Miroshnyk N.S. (1999)**, *Pravoslavni monastyrs'ki komplekсы Ukrayiny (Pryntsypy funktsional'noyi i estetychnoyi reabilitatsiyi)*, avtoref. dys.kand.arkh, AOM, Kyiv.
11. **Osychenko G., Martynenko O. (2014)**, *Semantics of monastery gardens = Semantika monastyirskikh sadov*, 2nd International Conference «Role of non-material factors in ensuring the social and psychological condition of a society», October 30, 2014, Sheffield.
12. **Osychenko H.O. (2006)**, *Metodychni osnovy rekonstruktsiyi kompozytsiynykh struktur istorychnykh mist (na prykladi mist Tsentral'noyi Ukrayiny)* dys. kand. arkh., KhDUBA, Kharkiv.
13. **Palentreer S.N. (1945a)**, *Priemy kompozitsii podmoskovnykh parkov XVII i XVIII vv. (Po materialam Arhiva drevnih aktov, dopolnennymi materialami Voenno-istoricheskogo arhiva i obmerami s natury)*: Dis. kand. isk., M., RGBDK № 48/39.
14. **Palentreer S.N. (1956 b)**, *Sady XVII veka v Izmaylove*, Soobsch. in-ta ist. isk. AN SSSR. “Arhitektura”, Moskva, Vyip. 7.
15. *Poltavskiy Krestovozdvizhenskiy monastyir (1911)*, Gubern. tip., Poltava.

16. **Parhomenko V.A. (1909)**, *Kratkiy istoricheskiy ocherk Gustyinskogo Svyato-Troitskogo monastyirya*, "Poltavskie eparhialnyie vedomosti", Neofitsialnaya chast, no. 7, Poltava.
17. **Regel A. (1896)**, *Iz yaschnoe sadovodstvo i hudozhestvennyie sadyi: Istoriko-didakticheskiy ocherk*, Tipografiya G. Vinkler, Sankt-Peterburg.
18. **Smirnov Ya.I. (1908)**, Risunki Kieva 1651 g. po ih kopiyam kon.18 v. "Trudy 13-go arheologicheskogo s'ezda", t. 2, T-vo tipografii A.I. Mamontova, Moskva.
19. **Snegirev I.M. (1853)**, *Vzglyad na istoricheskoe drevnee sadovodstvo v Moskve do Petra I.*, "Vedomosti Moskovskoy Gorodskoy Politsii" no. 168, Moskva.
20. **Strabo W. (1966)**, *Hortulus*, translated from the Latin by Raef Payne, The Hunt Botanical Library.
21. **Taras V.Ya. (2001)**, *Formuvannya landshaftnoho ta planoval'no-kompozytsiynoho ukladu monastyrs'kykh sadiv Halychyny*, dys. kand. arkh., NU «L'vivs'ka Politehnika», L'viv.
22. **Tonin N. (1889)**, *Podmoskovnoe sadovodstvo, ego proshloe i nastoyaschee*, "Russkiy Spravochniy Listok", no. 7-8.
23. *Trudy Poltavskoy Uchenoy Arhivnoy komissii* (1915), I. Pavlovski (ed.), A Maltseva i L. Padalki, vyipusk no. 13, elektricheskaya tipografiya G.I. Markevich, Poltava.
24. **Tsapenko M.P. (1967)**, *Arhitektura Levoberezhnoy Ukrainyi XVII–XVIII vekov*, Stroyizdat, Kiev.
25. **Zabelin I.E. (1856)**, *Moskovskie sadyi v XVII stoletii*, "Zhurnal sadovodstva", 8, Moskva.

ARCHIVAL MATERIALS

1. Capitulary of Charlemagne (802), From "Mon. Germ. hiss." [Quarto Series] LL. IL.
2. IR NBUV f. 279, od. zb. 337, Tserkov Lubenskogo Mgarskogo monastyirya 1682-1694 gg.
3. Plan of Saint Gall, Reichenau (830).
4. TsGIAL, f.1488,op.14, delo 950; TsGIAL, f.1488,op.11, delo 1029; TsGIAL, f.1488,op.2, delo 142, 1819 god. Podpis: arh. A. Melenskiy; TsGIAL, f.1488,op.2, delo 130, l. 1-21734; TsGIAL, f.1399,op.1, delo 843, Plan Gamaleevskogo monastyirya. Chertezh 1795 goda; TsGVIA, f. 3, op. 18, d. 2527.

REFERENCES

1. **Cherniy V.D. (2006)**, *Sadovoe iskusstvo Drevney Rusi: istoki, tipologiya, evolyutsiya*, Prometey, Moskva.
2. Plan of Saint Gall. Reichenau, early 9th century.
3. Sokolskaya O.B. (2004), *Istoriya sadovo-parkovogo iskusstva*, INFRA- V, Moskva.

ŚREDNIOWIECZNE KOŚCIOŁY DREWNIANE W POLSCE WYRAZEM GENIUSZU CZŁOWIEKA I OBECNOŚCI BOGA

Rafał Radziejewicz-Winnicki

Politechnika Śląska, Wydział Architektury, ul. Akademicka 7, 44-100 Gliwice
E-mail: rafal.radziejewicz-winnicki@polsl.pl

MEDIEVAL WOODEN CHURCHES IN POLAND AS AN EXPRESSION OF HUMAN GENIUS AND THE PRESENCE OF GOD

Abstract

The wooden churches of Poland are a special phenomenon. Their unique nature reflects a functional and spatial idea formed in the dawn of Christianity on Polish soil. Once very common, they stood out as the most numerous group of religious buildings. Nowadays, the few preserved examples which date back to the second half of the 15th century are the most valuable keepsake and an evidence of the sacred of the old times. Although the oldest preserved churches in Poland are made of stone, it seems safe to say that both currents were developed concurrently which was conditioned by the local factors and needs. This paper attempts to summarize the features typical for the earliest wooden churches based on the 15th century buildings. They include examples from the regions of Lesser Poland, Silesia, Greater Poland and Mazovia but, according to the researchers, they can be a representative group of the Gothic wooden churches. The paper aims to present the historical religious architecture while taking into account the following aspects: form, function, structure, material or physical properties. It is important to consider the unique group of structures in the context of the contemporary sustainable construction and notice their features being the proof of a broad knowledge, awareness and intuition of the builders of that time.

Streszczenie

Kościół drewniany w Polsce zjawiskiem szczególnym. Ich niezwykle charakter jest wyrazem idei funkcjonalno-przestrzennej ukształtowanej u zarania chrześcijaństwa na ziemiach polskich. Kiedyś niezwykle powszechne, stanowiły na tle architektury murowanej najliczniejszą grupę obiektów sakralnych. Dziś nieliczne zachowane przykłady, z których najstarsze pochodzą z drugiej połowy XV wieku, stanowią najcenniejszą pamiątkę i świadectwo sacrum dawnych czasów. Mimo iż najstarsze zachowane w Polsce kościoły to obiekty murowane, można zaryzykować stwierdzenie, że oba nurty rozwijane były równocześnie, a ich ewolucję warunkowały czynniki i potrzeby lokalne. Niniejsza praca jest próbą syntetycznego przedstawienia cech typowych dla najwcześniejszych kościołów drewnianych na podstawie znanych XV-wiecznych obiektów. Są to przykłady z terenów Małopolski, Śląska, Wielkopolski i Mazowsza, lecz zdaniem badaczy mogą one stanowić reprezentatywną grupę kościołów drewnianych typu gotyckiego. Opracowanie ma na celu przedstawienie zabytkowej architektury sakralnej z uwzględnieniem takich aspektów, jak: forma, funkcja, konstrukcja, materiał czy właściwości fizyczne. Ważne jest, aby na tę wyjątkową grupę obiektów spojrzeć w kontekście współczesnych zasad zrównoważonego budownictwa, dostrzegając w nich cechy świadczące o szerokiej wiedzy, doświadczeniu oraz intuicji ówczesnych budowniczych.

Keywords: history of architecture; sacral architecture; wood building; sustainable construction

Słowa kluczowe: historia architektury; architektura sakralna; budownictwo drewniane; zrównoważone budownictwo

WSTĘP

Kościół drewniany w Polsce zjawiskiem szczególnym. Ich niezwykle charakter jest wyrazem idei funkcjonalno-przestrzennej ukształtowanej u zarania chrześcijaństwa na ziemiach polskich. Kiedyś niezwykle powszechne, stanowiły na tle architektury murowanej najliczniejszą grupę obiektów sakralnych.

Dziś najstarsze zachowane przykłady pochodzą z drugiej połowy XV wieku. Artykuł podejmuje tematykę średniowiecznych kościołów drewnianych w Polsce jako pamiątkę i świadectwo *sacrum* dawnych czasów. Celem pracy jest syntetyczne przedstawienie cech typowych dla najwcześniejszych kościołów drewnianych na podstawie znanych XV-wiecznych obiektów. Opracowanie ma na celu przedstawienie zabytkowej architektury sakralnej z uwzględnieniem takich aspektów, jak: forma, funkcja, konstrukcja, materiał, właściwości fizyczne. Metoda badawcza polega na: przeglądzie i analizie literatury tematu, na autorskich badaniach architektonicznych, zawartych głównie w pracy doktorskiej, a także związanych z kręgiem zainteresowań rozwijanych w pracy zawodowej i dydaktycznej na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej.

1. HISTORIA

Kościół drewniany stanowił u schyłku XV wieku dominującą grupę obiektów sakralnych w Polsce. Szacuje się, że w samej tylko Małopolsce istniało w owym czasie około 700 obiektów, co stanowiło około 72% wszystkich kościołów parafialnych¹. Liczne wykopaliska i zachowane do dziś obiekty drewniane świadczą o bogatej tradycji budownictwa drewnianego na ziemiach śląskich od północy aż po Śląsk. Tradycja ta była obecna na Śląsku jeszcze w połowie XIX wieku, a był to region, gdzie na przestrzeni wieków kościoły drewniane dominowały liczebnie nad świątyniami murowanymi, podobnie zresztą jak w Małopolsce. W wieku XIV na całkowitą liczbę 770 śląskich kościołów zaledwie około sto było murowanych. Dopiero wiek XIX przyniósł szybki zanik tego typu budownictwa². Kościoły drewniane nie były zatem czymś wyjątkowym w krajobrazie architektonicznym ówczesnego państwa polskiego, występowały wręcz powszechnie, w związku z czym musiały reprezentować ogólnie znane układy i formy przestrzenne ukształtowane znacznie wcześniej. Nasuwa się zatem pytanie, kiedy w przeszłości nastąpiło ukształtowanie i upowszechnienie typowego kościoła drewnianego. Niniejsza praca jest właśnie próbą syntetycznego przedstawienia cech typowych dla najwcześniejszych gotyckich kościołów drewnianych na podstawie znanych XV-wiecznych obiektów. Niekiedy z uwagi na brak zachowanych przykładów autor odwołuje się do obiektów nieco późniejszych, jednakże ma na celu pokazanie kościoła drewnianego w jego pierwotnej XV-wiecznej formie, bez wszelakich

późniejszych nawarstwień historycznych. Nie jest to łatwe, gdyż najstarsze zachowane w Polsce przykłady kościołów drewnianych pochodzą z drugiej połowy XV wieku. Są to obiekty z terenów przede wszystkim Małopolski i Śląska oraz Wielkopolski i Mazowsza, lecz zdaniem badaczy mogą stanowić reprezentatywną grupę kościołów drewnianych typu gotyckiego. Wpływ na ową typizację miały zarówno wymogi liturgiczne i użytkowe, jak też warunki techniczne warsztatu i technologiczne materiału. Tworzyły one na tle uniwersalizmu stosunków społecznych płaszczyznę warunkującą jednolitość zjawisk.

2. UKŁAD FUNKCJONALNO-PRZESTRZENNY

2.1. Forma i funkcja

U schyłku XV wieku, a może nawet wcześniej, zostało wykształcone rozwiązanie przestrzenne będące szczytowym osiągnięciem konstrukcyjnym, determinując na dłuższy czas formę kościoła drewnianego w Polsce. Dzięki temu wykształcony styl pozostawał właściwie niezmienny przez stulecia, opierając się tendencjom stylowym, w nieznaczny jedynie sposób ulegając wpływom regionalnym. Kościoły późniejsze, budowane w wieku XVIII, nie różniły się w zasadzie od swoich pierwowzorów z XVII i XV wieku, a te z kolei nawiązywały zapewne do obiektów jeszcze starszych. Doskonalona w drodze ewolucji forma charakteryzuje się harmonijnym połączeniem brył, stopniowaniem stromizn dachowych, stosowaniem pewnych modułów przy określaniu wymiarów części składowych i ich równoważeniu. Zasady wznoszenia kościołów drewnianych można przedstawić poprzez analogię do zasad obowiązujących w kompozycji plastycznej.

Można zatem założyć na podstawie istniejących kościołów małopolskich, że drewniany kościół gotycki w Polsce był obiektem orientowanym, jednonawowym, z nawą zbliżoną do kwadratu i węższym prezbiterium, które u schyłku XV wieku zyskało trójboczne zamknięcie od wschodu i prostokątną zakrytą od północy. Wejście do kościoła występowało od zachodu i południa, zakrytą zaś dostępną była tylko z prezbiterium, bez możliwości wyjścia na stronę północną. W ścianie północnej nie było także otworów okiennych, wnętrza oświetlały okna przebite wyłącznie od południa i w zamknięciu od wschodu. Związane było to z uznaniem w średniowieczu strony północnej za strefę zła i jego mocy. Toteż na ścianie północnej przedstawiano często sceny piekła, szatana i demonów³. Na uwagę

¹ R. Brykowski, *Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku*, Ossolineum, Wrocław 1981, s. 68.

² J. Matuszczak, *Kościół drewniany na Śląsku*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 7-8.

³ R. Brykowski, M. Kornecki, *Drewniane kościoły w Małopolsce Południowej*, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 25.

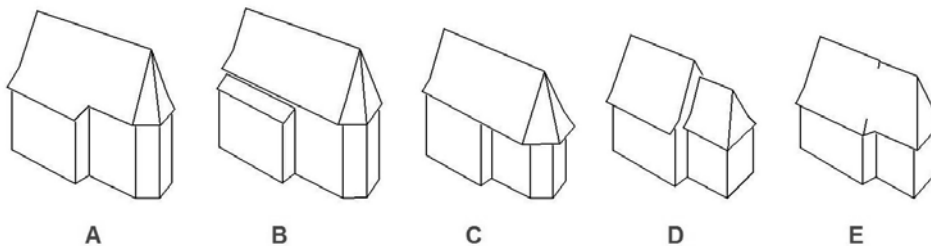
zasługuje, można by rzec, „intuicyjna” zgodność owego układu z obecnymi zasadami energooszczędnego budownictwa⁴.

2.2. Konstrukcja

Na terenie Polski w XV wieku drewniane kościoły gotyckie wznoszono wyłącznie w konstrukcji wieńcowej, zwanej również zrębową lub blokową. Nie odnotowano dotąd na naszych ziemiach kościołów o konstrukcji słupowo-ramowej (szkieletowej, czy też szachulcowej), charakterystycznej dla obiektów zachodnioeuropejskich⁵. Kościoły małopolskie przekrywały stropy płaskie, w nawie występowały dodatkowo zaskrzynienia. Wynikało to z zastosowania więźby dachowej o wiązarach storczykowych, takich samych zarówno w nawie, jak i w prezbiterium. Wspierały się one na ścianach prezbiterium, a w nawie na ich przedłużeniach w formie podciągów. Dzięki temu forma dachu posiadała wspólną kalenicę, a połacie nad nawą charakterystyczne załamanie nad zaskrzynieniami (ryc.1A).

Można by rzec, że owa skrzynia widoczna we wnętrzu pod stropem maskowała dolne partie połaci dachu nad nawą oraz nieco obniżone ściany. Przykładem takiego rozwiązania dachu jest kościół św. Michała Archanioła w Dębnie, pochodzący z 2 połowy XV wieku (ryc. 2). Boczne części nawy przekrywano również w inny sposób, stosując dachy pulpitowe (ryc.1B). Strop kościoła w tej odmianie konstrukcyjnej również posiadał zaskrzynienia, a bryła obiektu uzyskiwała w ten sposób spójny, można by rzec, monolityczny charakter. Formę taką posiada XV-wieczny kościół w Haczowie. W inny sposób rozwiązywano więźby kościołów drewnianych z terenów Wielkopolski i Mazowsza. Tutaj szerokość wiązarów storczykowych dostosowywano do rozpiętości nawy. Dach o jednej kalenicy, wspólny dla obu członów kościoła, tworzy wokół prezbiterium szeroki okap wsparty na wypuszczonych belkach stropowych (ryc.1C).

Na Śląsku z kolei rozpiętość wiązarów więźby dachowej była dopasowywana oddzielnie do sze-



Ryc. 1. Regionalne formy dachów drewnianych kościołów gotyckich w zależności od rozpiętości wiązarów dachowych; źródło: oprac. autora wg R. Brykowskiego [2]

Fig. 1. Regional forms of roofs in Gothic wooden churches depending on the span of the roof trusses; source: author's study according to R. Brykowski [2]



Ryc. 2. Gotycki kościół św. Michała Archanioła w Dębnie. Najwcześniejszy znany przykład zespolenia kościoła z izbicową wieżą; fot. autor, 2015

Fig. 2. St. Michael the Archangel Gothic Church in Dębno. The earliest known example of the integration of a church with a bell tower; photo by the author, 2015



Ryc. 3. Kościół św. Jana Chrzciciela w Poniszowicach z 1499 roku oraz najstarsza znana wolnostojąca wieża izbicowa z 1520 roku;
 fot. autor, 2009

Fig. 3. St. John the Baptist Church in Poniszowice of 1499 and the oldest detached bell tower of 1520;
 photo by the author, 2009

rokości nawy oraz węższego prezbiterium (ryc.1D). W konsekwencji bryła kościoła składała się właściwie z oddzielnych, zróżnicowanych wysokością dachów. Przykładem takiego rozwiązania jest kościół św. Jana Chrzciciela w Poniszowicach, konsekrowany w 1499 roku (ryc.3). Niekiedy kościoły na Śląsku posiadały nieco podwyższony dach nad prezbiterium, co przy powyższym założeniu skutkowało wspólną kalenicą obu członów kościoła (ryc.1E). Przykładem takiego rozwiązania jest najstarszy istniejący na Śląsku kościół drewniany⁶ św. Michała w Księżym Lesie, pochodzący z 1494 roku (ryc.4).

Ważną cechą kościołów gotyckich w XV wieku była ich bezwieżowość. Wieże istniejące dziś przy wielu zabytkach pochodzą z czasów późniejszych. Przykładem może być kościół z 2 połowy XV wieku w Dębnie, którego wieża izbicowa pochodzi z 1601 roku i jest najstarszym przykładem dzwonnicy połączonej z kościołem (ryc. 2). Wiemy natomiast o istnieniu już w XV wieku wolnostojących dzwonnicy, z których, niestety, żaden przykład nie przetrwał do czasów współczesnych⁷. Najwcześniejszym znanym dziś obiektem tego typu jest dzwonnica w Poniszowicach na Śląsku, pochodząca z 1520 roku (ryc.3), stojąca w okolicy nieco wcześniej-

⁴ R. Radziejewicz-Winnicki, *Wybrane zagadnienia energooszczędności w architekturze sakralnej w ujęciu historycznym*, rozprawa doktorska WA Politechniki Śląskiej, niepublikowana, Gliwice 2005, s. 39.

⁵ R. Brykowski, M. Kornecki, *op. cit.*, s. 14.

⁶ Najstarszym znanym kościołem na Śląsku jest kościół p.w. Narodzenia NMP w Łączy z 1490 r., spalony 30.01.1994 r.

⁷ M. Kornecki, *Małopolskie kościoły drewniane w XVI i XVII wieku*, cz. I, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury” t. X, Kraków 1976, s.132-133.

szego kościoła⁸. Posiada ona konstrukcję słupową oraz izbicę i jest w całości szalowana deskami. Dach zwieńczony iglicowym hełmem kryty jest gontem.

3. ZAGADNIENIA TECHNICZNE I MATERIAŁOWE

3.1. Materiał i detal

Na podstawie najstarszych kościołów Małopolski można stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem, że najpopularniejszym budulcem ścian wieńcowych i konstrukcji dachowych była jodła, choć wykorzystywano również drewno sosnowe, świerkowe oraz niekiedy modrzewiowe. Stosowane były również gatunki liściaste, takie jak topola, buk i dąb. Ten ostatni wykorzystywano do wykonywania elementów konstrukcyjnych, takich jak: tragarze, podciąg, węgary, oraz elementów szczególnie narażonych na zawilgocenie, jak: podwaliny, pecki, pale. Poszczególne obiekty mogły być wzniesione z jednego rodzaju drewna lub zawierać w swojej konstrukcji różne gatunki. Przykładowo XV-wieczny kościół w Haczowie został wzniesiony z różnych gatunków drzew iglastych, w przeciwieństwie do trzech nieistniejących już śląskich kościołów w Lubomi, Raszycach i Smogorzowie - wybudowanych w całości z drewna dębowego⁹. Użycie poszczególnych gatunków drewna było oczywiście uzależnione od ich występowania na danym obszarze, a obecność lasów była zasadniczym czynnikiem warunkującym obecność tego typu architektury na ziemiach polskich.

3.2. Ściany i dachy

Charakterystyczny dla kościołów gotyckich był również sposób obróbki drewnianych elementów ścian i konstrukcji. Wieńce ścian wykonywane były prawie wyłącznie z drewna ciosanego, pomimo tego, że drewno tarte było znane i stosowane przy wznoszeniu więźb dachowych kościołów w XV wieku. Zróżnicowany był natomiast sposób łączenia wieńców ścian w narożach. Występowały łączenia „na nakładkę”, „na obłap”, „na zamek”, a wspólną ich cechą był zawsze tzw. „kryty czop”, czyli element spinający dodatkowo wiązanie bierwion. Występuje on we wszystkich znanych kościołach z XV i XVI wieku¹⁰. Józef Matuszczak pisze również o ścianach wieńcowych łączonych ze sobą w taki sposób, że końce belek są wysunięte poza wiązanie, tworząc tzw. „ostatki” (ryc. 5). Element ten opóźnia murszenie drewna w wiązaniu, przeciwdziała podłużnemu przesuwaniu się bierwion, a także jest rodzajem „zapory dla mrozu”, wykorzystując właściwości



Ryc. 4. Kościół św. Michała w Księżym Lesie pochodzący z 1494 roku; fot. autor, 2009

Fig. 4. St. Michael Church at Księży Las dating back to 1494; photo by the author, 2009



Ryc. 5. „Ostatki”, czyli zakończenia bierwion w konstrukcji wieńcowej, występowały w kościołach drewnianych prawdopodobnie już w XV w. Tu na przykładzie Kościoła w Żernicy z 1648 r.; fot. autor, 2007

Fig. 5. “Tongues”, i.e. the ends of logs in the interlocking saddle notch construction were probably present in the wooden churches as early as in the 15th century. Here is the example of the church of 1648 in Żernica; photo by the author, 2007

⁸ R. Brykowski, M. Kornecki, *Drewniane kościoły...*, op. cit., s. 29.

⁹ J. Matuszczak, *Z dziejów architektury drewnianej na Śląsku*, Bytom 1971, s. 72.

¹⁰ R. Brykowski, *Drewniana architektura...*, op. cit., s. 84-85.

fizyczne drewna. Jak wiemy, przenikanie zimna wzdłuż włókien drewna jest dwukrotnie większe niż w poprzek. Jak pisze Matuszczak, kościoły wykonane tą techniką zapewniały oprócz znacznej trwałości także dostateczną ochronę przed zimnem, upałem i opadami¹¹. Ten aspekt jest szczególnie ciekawy w kontekście dzisiejszych zasad zrównoważonego budownictwa.

Charakterystyczną cechą najstarszych kościołów małopolskich było kształtowanie ścian w taki sposób, że ich górne partie pochylały się krzywoliniowo w kierunku wnętrza obiektu. Przykładem jest kościół w Grywałdzie z II połowy XV wieku. Stopniowe zwężanie zrębu ścian to cecha powszechna w XV oraz pierwszej połowie XVI wieku, później stosowana już tylko sporadycznie. Istotnym elementem tej konstrukcji było również wyodrębnienie cokotu poprzez nieznaczny odsadzkę dolnych wieńców ściany. Czasami ów cokół był dodatkowo profilowany.

W konstrukcji gotyckich kościołów drewnianych bardzo istotne było precyzyjne dopasowanie i złożenie ze sobą poszczególnych wieńców ścian. Szczególną troskę przywiązywano do wewnętrznego lica ściany, tak aby mogło stać się odpowiednim podłożem dla przyszłych malowideł. Odpowiedni i trwały efekt uzyskiwano dzięki zespoleniu sąsiadujących ze sobą wieńców za pomocą tybli.

Właśnie owa precyzja i dbałość o zewnętrzny detal lica ściany, a w szczególności podkreślenie cokotu, mogą świadczyć o tym, że pierwotnie kościoły gotyckie nie były szalowane deskami ani pokrywane gontem, tylko posiadały widoczną konstrukcję wieńcową¹². Niektóre kościoły drewniane, jak wynika z zapisów archiwalnych, miały ściany pokryte dodatkowo warstwą gliny. Miało to miejsce między innymi w nieistniejącym już kościele pod wezwaniem Narodzenia NMP w Łączy koło Gliwic, pochodzącym z roku 1490. Gлина pokrywała wewnętrzne lica ścian i przyczyniła się do zachowania konstrukcji zrębowej w bardzo dobrym stanie¹³.

Ściany gotyckich kościołów drewnianych wspierały się na masywnych podwalinach, które to z kolei spoczywały na kamiennym lub niekiedy ceglanym fundamencie (ryc.6). Podwaliny były zwykle nieco szersze od samej ściany, powodując dodatkowe przełamanie ściany, podobne do tego, które wyodrębniało cokół budowli.

W kościołach gotyckich na Śląsku występowało również posadowienie na „peckach”. Był to rodzaj

drewnianego fundamentu, złożonego z poziomych lub pionowo wbijanych w podłoże belek przypominających pale. Dzięki tym rozwiązaniom podwaliny kościołów były podniesione nad poziom gruntu i mniej narażone na zawilgocenie, co wskazuje na dbałość i świadomą ochronę obiektu przed warunkami zewnętrznymi.

Dachy drewnianych kościołów gotyckich pokrywano wyłącznie gontem, choć nie jest wykluczone, że stosowano również słomę. Więźba dachowa posiadała więzary storczykowe, usztywnione dodatkowo wzdłużnie za pomocą tzw. krzyży św. Andrzeja. Na terenie Śląska i na Podhalu występowały także więzby krokwiowe.



Ryc. 6. Podwalina południowej ściany prezbiterium kościoła w Poniszowicach; fot. autor, 2009

Fig. 6. Ground sill of the southern wall of the presbytery of the church in Poniszowice; photo by the author, 2009

Całościowy obraz drewnianego kościoła gotyckiego dopełniały detale ciesielskie, przejawiające się przede wszystkim w wykroju ściany tęczowej, w kształcie otworów okiennych i portali, a ściślej – w profilach ich obramień i belek konstrukcyjnych.

¹¹ J. Matuszczak, *Kościoły...*, op. cit., s. 16.

¹² R. Brykowski, *Drewniana architektura...*, op. cit., s. 86.

¹³ J. Matuszczak, *Kościoły...*, op. cit., s. 19.

Najwcześniejszą formą był oczywiście łuk ostry, który pojawił się w połowie XV wieku. Nieco później zaczęto stosować łuk ścięty nadwieszony, trójliść oraz najbardziej rozpowszechniony - ośli grzbiet. Występował on w rozmaitych odmianach - m.in. spłaszczonej, pogłębionej, podwojonej, a nawet potrojonej. Występowały również formy schodkowe nawiązujące do form kamiennarskich¹⁴.



Ryc. 7. Szalowane soboty kościoła św. Michała Archanioła w Dębnie; fot. autor, 2015

Fig. 7. Clapboarded arcades of the St. Michael's Church in Dębno; photo by the author, 2015

3.3. Elementy późniejsze

Tematem dyskusyjnym jest zagadnienie: czy drewniane kościoły gotyckie w XV wieku posiadały inne elementy architektoniczne, które obecnie współtworzą tę niezwykle interesującą grupę obiektów? Chodzi mianowicie o kaplice, kruchtę, wieżyczki na sygnaturki oraz podcienia występujące jako soboty czy przydaszki. Elementom tym przypisuje się raczej XVII-, lub nawet XVIII-wieczne pochodzenie. Najstarsze poświadczony archiwalnie podcienia pochodzą z 2 połowy XVII wieku i znajdują się w kościele w Bliznem. Jednocześnie badania architektoniczne kościoła w Dębnie wykazały możliwość istnienia pierwotnych podcieni w tym obiekcie już w 2 połowie XV wieku. Podobnie ma się rzecz z kruchtami i sobotami. Dobry stan zachowania portali wskazuje, że nie były narażone na działanie czynników atmosferycznych. Jedynie w przypadku wieżyczki na sygnaturkę tego kościoła badania dowodzą, że jej konstrukcja jest wtórna w stosunku do XV-wiecznych więźb dachowych.

Soboty w kościołach drewnianych miały formę parterowych, niskich podcieni o konstrukcji słupowej i kryte były daszkiem pulpityowym, obiegając kościół na całym obwodzie lub jego części. Jak pisze Adamczewski, soboty były typową na terenie Polski zewnętrzną konstrukcją, której pierwszoplanowym zadaniem była ochrona dolnych partii ścian przed wilgocią, a dopiero wtórnym zastosowaniem było miejsce schronienia dla wiernych¹⁵. Matuszczak podaje, że soboty miały za zadanie odprowadzanie wody deszczowej możliwie jak najdalej od budynku i zlokalizowane były na całym obwodzie kościoła, ale często występowały tylko od strony wystawionej na działanie wilgoci. Podobną funkcję pełniły również tak zwane przydaszki, umieszczane na różnych wysokościach, często jeden nad drugim¹⁶.

Możemy wnioskować więc, że są to elementy wpływające na zmniejszenie strat ciepła, gdyż wiemy, że zawilgocenie przegród obniża ich zdolności izolacyjne. Poza konstrukcjami w formie podcieni często spotykamy również „szalowane soboty” o pełnych ścianach. Takie też znajdują się między innymi w Dębnie, gdzie zastosowane rozwiązanie architektoniczne wskazuje ewidentnie na konieczność ochrony przed surowym górskim klimatem (ryc. 7). Szalowane soboty stanowiły więc nie tylko osłonę przed deszczem, ale również ochronę przed niskimi temperaturami¹⁷.

¹⁴ M. Kornecki, *Małopolskie kościoły...*, op. cit., s. 135-139.

¹⁵ J. Adamczewski, A., W. Biliński, *Perły architektury drewnianej*, Videograf II, Katowice 2004, s. 17.

¹⁶ J. Matuszczak, *Kościół...*, op. cit., s. 18.

¹⁷ R. Radziejewicz-Winnicki, *Wybrane zagadnienia...*, op. cit., s. 57.

PODSUMOWANIE

Przedstawiona w artykule charakterystyka gotyckich kościołów drewnianych w Polsce jest próbą syntetycznego pokazania najistotniejszych wybranych cech tej niezwyklej grupy obiektów. Wykształcona i rozwijana przez co najmniej pięć wieków architektura służyła celom liturgicznym, a wierni doświadczali w niej obecności *sacrum*. Jej niezwyklej nastroj odczuwamy również dzisiaj, poszukując genezy powstania drewnianej architektury sakralnej, tworzonej przez beziemiennych miejscowych twórców. W tym kontekście zadziwia spójność rozproszonych na terenie Polski obiektów. Układ funkcjonalno-przestrzenny wykształcony w średniowieczu jest szczytowym osiągnięciem konstrukcyjnym, kontynuowanym przez kolejne stulecia. Zagadnienia formy, funkcji i konstrukcji łączą się i dopełniają wzajemnie, spełniając przypisane im role. Funkcja kultu religijnego w koegzystencji z pięknem formy, proporcji i detalu w połączeniu z niezwykłą trwałością konstrukcji wydaje się ponadczasowa. Ważne jest, aby na tę wyjątkową grupę obiektów spojrzeć w kontekście współczesnych zasad zrównoważonego budownictwa, dostrzegając w nich cechy świadczące o szerokiej wiedzy, doświadczeniu oraz intuicji ówczesnych budowniczych. Średniowieczne kościoły drewniane w Polsce są bez wątpienia wyrazem geniuszu ich budowniczych i świadectwem dawnego pojmowania *sacrum*.

LITERATURA

1. **Adamczewski J., Bilińscy A., W. (2004)**, *Perty architektury drewnianej*, Videograf II, Katowice.
2. **Brykowski R. (1981)**, *Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku*, Ossolineum, Wrocław.
3. **Brykowski R., Kornecki M. (1984)**, *Drewniane kościoły w Małopolsce Południowej*, Ossolineum, Wrocław.
4. **Kornecki M. (1987)**, *Gotyckie kościoły drewniane na Podhalu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
5. **Kornecki M. (1976)**, *Małopolskie kościoły drewniane w XVI i XVII wieku*, cz. I, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, t. X, Kraków.
6. **Krassowski W. (1990)**, *Dzieje budownictwa i architektury na Ziemiach Polski*, Arkady, Warszawa.
7. **Matuszczak J. (1975)**, *Kościoły drewniane na Śląsku*, Ossolineum, Wrocław.
8. **Matuszczak J. (1971)**, *Z dziejów architektury drewnianej na Śląsku*, Bytom.
9. **Radziejcz-Winnicki R. (2005)**, *Wybrane zagadnienia energooszczędności w architekturze sakralnej w ujęciu historycznym*, praca doktorska, WA Politechniki Śląskiej, niepubl., Gliwice.
10. **Ruszczyk G. (2012)**, *Kościoły na Śląsku z XV i początku XVI wieku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.

Artykuł jest poszerzeniem i kontynuacją referatu autorskiego wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej „Piękno w Sacrum”, Białystok, 14 – 16 kwietnia 2016 r.

ŚREDNIOWIECZNA ESTETYKA PROPORCJI JAKO WYZNACZNIK ZAŁOŻEŃ PRAC KONSERWATORSKICH PRZY PÓŻNOGOTYCKIEJ, HAFTOWANEJ PRETEKŚCIE ORNATU ZE SKARBCA JASNOGÓRSKIEGO

Monika Stachurska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, 00-379 Warszawa
E-mail: mstachurska@asp.waw.pl

THE MEDIEVAL AESTHETICS OF PROPORTION – TO DETERMINE THE PRINCIPLES OF CONSERVATION OF THE LATE GOTHIC, EMBROIDERED ORPHREY OF A CHASUBLE FROM THE TREASURY OF THE JASNA GORA MONASTERY

Abstract

The subject of discussion was the late Gothic relief embroidery adorning the front and back of the seventeenth century chasuble from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3). Originally embroidery was one piece in the shape of a Latin cross and was used as a cross-orphrey on the back of another chasuble of the late Gothic form. At an unspecified time, the arms of the cross-orphrey with the scenes of the Annunciation and Adoration of the Shepherds were cut off and cut in half and then were composed as the pillar-orphrey in front of the current chasuble. At the back of the current vestment there remained only the central part of the cross-orphrey which presents God the Father, Madonna and Child and St. John Evangelist.

For determining the principles of conservation of embroidery the transformation, which it has been subjected in the past, were evaluated. Reference was made to the main theories of contemporary conservation-restoration, issues related to the problem of the authenticity of works of art and the role of conservator in the process of conservation-restoration, as well as the aesthetic status of the work of art within the meaning of period in which it was made. In accordance with medieval aesthetics of proportion, beauty is the harmony of proportions of the various elements of the work of art, both in relation to the matter, as well as the function. Following such an interpretation, a decision was made to restore the original cross shape of the orphrey. The cut parts of embroidery, previously moved to the front of the chasuble, were connected and attached to the central parts of the orphrey. It was restored in form and ideas as closely as possible to the original artistic, iconographic and semantic intentions. It should be emphasized that the conservation treatment was not the reconstruction of embroidery, but the recomposition of the original fragments, taking into account the results of the research.

Streszczenie

Przedmiotem rozważań był późnogotycki haft reliefowy zdobiący przód i tył ornatu z XVII-wiecznej tkaniny ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Pierwotnie haft stanowił jedną całość i jako krzyżowa preteksta zdobił tył innego paramentu o późnogotyckim kroju. W bliżej nieokreślonym czasie odcięto ramiona krzyża z przedstawieniem scen *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy*, przecięto je na pół, a następnie z przypadkowo ułożonych fragmentów haftu skomponowano kolumnę przodu obecnego ornatu o nowożytnym kroju. W tyle szaty pozostała jedynie środkowa część preteksty krzyżowej z wizerunkami Boga Ojca, Matki Bożej z Dzieciątkiem i Św. Jana Ewangelisty.

Przystępując do określenia założeń prac związanych z konserwacją haftu, poddano ocenie przekształcenia, którym uległ on w przeszłości. Odniesiono się do głównych teorii współczesnej konserwacji-restauracji, zagadnień związanych z problemem autentyczności dzieła sztuki i roli konserwatora w procesie konserwacji-restauracji, jak również do sytuacji estetycznej dzieła w rozumieniu epoki, w której ono powstało. W myśl estetyki średniowiecza piękno oznacza harmonię proporcji poszczególnych elementów dzieła sztuki, zarówno względem materii, jak również funkcji. Zgodnie z założeniami średniowiecznej estetyki proporcji odłączenie scen z ramion krzyża, pocięcie i przekomponowanie ich do przedniej części kolumny ornatu uznano za okaleczenie dzieła, pozbawienie go harmonii i piękna. Podejmując taką ścieżkę interpretacji, wyznaczono

kierunek rozważań i działań mających na celu przywrócenie piękna wieloaspektowo rozumianej materii dzieła. W ramach zrealizowanych prac konserwatorskich scalono przepołowione sceny *Zwiastowania i Pokłonu pasterzy*, przyłączono je do części środkowej i odtworzono pierwotny — krzyżowy kształt preteksty. Dążenie do harmonii (czyli piękna) polegało na rekompozycji oryginalnych fragmentów haftu i przywróceniu im formy i idei jak najbliższych pierwotnym intencjom artystycznym, ikonograficznym i semantycznym.

Keywords: aesthetics of proportion; Middle Ages; theory of conservation and restoration; textiles conservation; relief embroidery; liturgical vestments

Słowa kluczowe: estetyka proporcji; średniowiecze; teoria konserwacji-restauracji; konserwacja tkanin; haft reliefowy; szaty liturgiczne

WPROWADZENIE

Preteksta to dekoracyjny element paramentów liturgicznych, przede wszystkim ornatów, kap i dalmatyk¹. Najważniejszym elementem ubioru kapłana w kościele rzymsko-katolickim, zakładanym podczas odprawiania mszy świętej, jest ornat. Jego część środkową, nazywaną właśnie pretekstą, wyróżniano w sposób szczególny, wykonując ją z innego rodzaju tkaniny lub ozdabiając cennym haftem. W ornatkach średniowiecznych do połowy XVI wieku dekoracyjne preteksty miały najczęściej kształt krzyża i były umieszczane jedynie z tyłu paramentu. Krój i sposób dekoracji ornatów zmienił się zdecydowanie po Soborze Trydenckim (1545–1563), w wyniku regulacji Mszału Rzymskiego z 1570 roku². Nowożytny ornaty stały się mniejsze, a ozdobne krzyżowe preteksty przekształciły się w dwie pionowe kolumny zdobiące przód i tył szaty³. W wyniku tych zmian późnogotyckie ornaty zaczęto przerabiać według „nowej mody”, m.in. skracać i zwężać⁴.

Przykładem tego typu przekształceń jest jeden z ornatów (nr inw. CMC TK 3) znajdujący się w zbiorach Skarbcza Jasnogórskiego, który podczas niemal 500-letniej obecności w murach klasztoru oo. Paulinów został dość radykalnie przerobiony, wskutek czego stał się eklektyczną kompilacją elementów o różnej proveniencji czasowej (ryc. 1). Szatę o wymiarach

126 x 76 cm wykonano przy wykorzystaniu trzech rodzajów haftów, czterech rodzajów tkanin jedwabnych, dwóch rodzajów pasmanterii oraz podszewki i usztywnienia z płótna lnianego, datowanych na XV–XIX wiek (ryc. 2.).

Przedmiotem badań oraz prac konserwatorsko-restauratorskich⁵ była najcenniejsza, znajdująca się w środkowych partiach przodu i tyłu ornatu, dekoracja wykonana nićmi metalowymi oraz perłami w technice haftu reliefowego, datowana na 1. ćwierć XVI wieku. Pierwotnie stanowiła ona całość w kształcie krzyża łacińskiego i jako krzyżowa preteksta zdobiła jedynie tył ornatu o późnogotyckim kroju. W bliżej nieokreślonym czasie odcięto ramiona krzyża z przedstawieniem scen *Zwiastowania i Pokłonu pasterzy*, kwatery przepołowiono i z pociętych fragmentów połączonych haftowanym galonem skomponowano kolumnę przodu obecnego ornatu o nowożytnym kroju. W górnej części kolumny zamieszczono kwaterę z przedstawieniem św. Hieronima z końca XV wieku, pochodzącą z innego obiektu. Środkowa część pierwotnego krzyża została wykorzystana do dekoracji tyłu obecnej szaty. Przedstawiono na niej w czterech kwaterach ujętych w półkoliste arkady (od góry) wyłaniającą się z obłoków postać Boga Ojca w otoczeniu dwóch uskrzydłych głów puttów,

¹ Patrz m.in.: A. Nowowiejski, *Wykład liturgii kościoła katolickiego*, t. II, cz. I, Warszawa 1902; S. J. J. Braun, *Handbuch der Paramentik*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1912; C. Zieliński, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1960; K. Stolleis, *Messgewänder aus Deutschen Kirchenschätzen: Geschichte, Form und Material* Stolle, Schnell & Schneider, Regensburg 2001.

² Patrz: K. J. Czyżewski, „More Romano” o nowym stylu szat liturgicznych po Soborze Trydenckim na przykładzie paramentów katedry krakowskiej, w: *Haftowane szaty liturgiczne a tradycja kościoła. Teksty referatów wygłoszonych podczas sesji naukowej 8 czerwca 2005*, Kraków 2005, s. 11–20.

³ Różnice w dekoracji średniowiecznych i nowożytnych ornatów wynikają głównie ze zmian w sposobie odprawiania liturgii. W średniowieczu kapłan stał całą mszę tyłem do wiernych, w związku z tym wszystkie dekoracje znajdowały się właśnie na tyle szaty. Po Soborze Trydenckim kapłan zaczął odwracać się przodem do wiernych, z tego względu okazały się ozdoby ornatu pojawiły się również z przodu paramentu. (Patrz m.in.: Czyżewski, Stolleis, *op. cit.*.)

⁴ Patrz: H. Hryszko, *Problematyka przekształceń paramentów liturgicznych*, w: H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska (red.), *Tekstylika w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2013, s. 214–242.

⁵ Prace badawcze i konserwatorsko-restauratorskie przeprowadzono w ramach rozprawy doktorskiej autorki pt. *Między harmonią a materią - problematyka konserwacji późnogotyckiej, haftowanej preteksty ornatu ze Skarbcza Jasnogórskiego*, zrealizowanej w Katedrze Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, promotor: prof. Helena Hryszko.



Ryc. 1. Przód i tył ornatu z haftowaną pretekstą ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3).

Stan przed konserwacją-restauracją; fot. autorka

Fig. 1. The front and back side of the chasuble with embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3) before conservation-restoration; photo by the author



Ryc. 2. Przód i tył ornatu z haftowaną pretekstą ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3) z kolorystycznym oznaczeniem czasu powstania poszczególnych elementów szaty: czerwony XV wiek; pomarańczowy XV/XVI wiek (?); żółty 1. tercja XVI wieku; zielony XVII wiek; niebieski XVIII wiek; turkusowy XVIII–XIX wiek (?); fot. autorka

Fig. 2. The front and back side of the chasuble with embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3) with the color marking of dating of the vestment's parts: red: 15th century, orange: 15th/16th century, yellow: first tierce of the 16th century, green: 17th century, blue: 18th century, turquoise: 18th or 19th century; photo by the author

poniżej Matkę Bożą z Dzieciątkiem stojącą na półksiężycu z aniołami podtrzymującymi ponad jej głową koronę oraz św. Jana Ewangelistę z czarnym orłem u stóp oraz księgą i kielichem w dłoniach. Brak, niestety, postaci z ostatniej, dolnej kwatery, w której miejsce naszyto białą, haftowaną palkę pochodzącą z innego kompletu szat liturgicznych z XVII wieku.

Boki obecnego ornatu oraz otok szyi wykonano z włoskiej tkaniny jedwabnej z 1. ćwierci XVII wieku, zdobionej drobnymi motywami kwiatowymi. Przestrzeń pomiędzy tkaniną boków a haftowanymi elementami wystonęto wąskimi, użytymi wtórnie, pasami jedwabnej kitajki z tyłu ornatu w kolorze łososiowym, z przodu w kolorze łososiowym i żółtym. Nad górną arkadą tylnej kolumny wszyto ponadto dwa małe fragmenty złoto-czerwonego aksamitu wzorzystego, pochodzące ze środkowych części medalionów wielkoraportowej tkaniny włoskiej z 2. połowy XV lub początku XVI wieku. Obie kolumny, otok szyi i brzegi ornatu ujęto XVIII-wieczną koronką klockową w kolorze srebrnym. Obie pionowe krawędzie kolumny przodu zaakcentowano dodatkowym, ażurowym galonem w kolorze złotym, który datować można na XVIII–XIX wiek.

1. HISTORIA PRZEKSZTAŁCEŃ PRETEKSTY

Wygląd preteksty przed przystąpieniem do jej konserwacji i restauracji był wynikiem wielu przekształceń. W oparciu o analizę technologii i techniki wykonania oraz montażu ornatu, kwerendę materiałów źródłowych, literatury przedmiotu oraz archiwalnych reprodukcji szaty podjęto się próby naświetlenia zakresu zmian zachodzących w pretekście i całym paramencie oraz ustalenia czasu ich wykonania. Celem przeprowadzonych badań było uzyskanie odpowiedzi na kilka podstawowych pytań: kiedy odcięto i przepołowiono sceny *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy*, kiedy przekomponowano pretekstę krzyżową do dwóch kolumn i czy w tym samym czasie połączono ją z obecną tkaniną boków?

W rezultacie przeprowadzonych badań stwierdzono, że haft zdobiący pretekstę pierwszym przekształceniom poddano, zanim jeszcze odcięto sceny z ramion krzyża. Dodano wówczas nowe elementy: koronę Boga Ojca i Matki Bożej, jabłko Boga Ojca, wianek Matki Bożej, skrzydła aniołów i puttów, dohaftowano promieniste glorie nad głowami św. Jana Ewangelisty i postaci z dolnej kwatery, promieniste okręgi, kolorowe wypełnienia kwiatów i kapiteli kolumn w środkowej części preteksty. Podczas tych przekształceń zmieniono również położenie aniołów nad głową Matki Bożej oraz przekomponowano putta ze zwieńczeń arkad do kwatery z Bogiem Ojcem. Analiza archiwalnych re-



Ryc. 3. Tył i przód ornatu ze Skarbcza Jasnogórskiego (CMC TK 3). Chromolitografia Maksymiliana Fajansa, wg rys. J. F. Drewaczyńskiego, 1852-1869 rok; źródło:

A. Przedziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*. Serya trzecia, Zeszyt XV i XVI, Warszawa 1869, s. „R”, tablica „R”

Fig. 3. The back and front side of the chasuble with embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3). Chromolithography of Maksymilian Fajans, based on the drawing of J. F. Drewaczyński, 1852-1869 year; source: A. Przedziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, third series, Book 15th and 16th, Warszawa 1869, p. „R”, tab. „R”

produkcji ornatu wykazała, że jeszcze w początku XX wieku w dolnej kwaterze środkowej części krzyża znajdował się kartusz herbowy⁶. Już wówczas brak było figury świętego, natomiast w pustym polu naszyte były postaci ze sceny *Pokłonu pasterzy* z ramion krzyża (ryc. 3).

Rezultatem przeprowadzonych badań było ustalenie, że kartusz i niezachowany obecnie herb były elementami wtórnymi, które dodano podczas pierwszych przekształceń preteksty. Zestawienie tych informacji z zapisami źródłowymi jasnogórskich inwentarzy pozwoliło dalej na stwierdzenie, że wtórne elementy musiały być dodane przed rokiem 1731⁷. Analiza kształtu korony Boga Ojca wykazała natomiast wiele cech wspólnych z koroną cesarza Rudolfa II Habsburga, jest wręcz jej miniaturową kopią⁸. Korona cesar-

ska powstała w warsztacie Jana Vermeyena w Pradze w 1602 roku. Powiązanie z dworem Habsburgów wydaje się uzasadnione osobą potencjalnego fundatora preteksty do klasztoru jasnogórskiego — księcia Lichtenstein, rozwinięcie tej interesującej hipotezy wymaga jednak odrębnego opracowania. Istotne jest natomiast zawężenie czasu wykonania pierwszych przekształceń preteksty na okres po 1602 roku, a przed 1731. Warto nadmienić, że dodane wówczas elementy wykonano innym rodzajem przędzy jedwabnej i nici metalowych, oraz podkreślić rażącą dysproporcję w precyzji i staranności wykonania wtórnych detali.

Rezultatem analizy jasnogórskich inwentarzy było ustalenie, że przekomponowanie preteksty do dwóch kolumn musiało nastąpić przed 1796 rokiem⁹. Analiza sposobu montażu ornatu pozwoliła również jednoznacznie stwierdzić, że równolegle z tymi przekształceniami połączono haft z obecną tkaniną ornatu. Z obserwacji konstrukcji szaty wynika, że boki nie zostały skrojone specjalnie do kształtu przerobionych kolumn, ale użyto je też wtórnie, musiały one funkcjonować już wcześniej w innym paramencie. Oba elementy — preteksta oraz boki ornatu — zaczęły zatem funkcjonować w zupełnie nowej aranżacji.

Ornat poddawano jeszcze raz naprawom, być może pomiędzy 1846 a 1869 rokiem. Najprawdopodobniej przy tej okazji dodano koronkę, galon, żółtą kitajkę ujmującą przednią kolumnę oraz obecną podszewkę.

Impulsem do przekształceń krzyżowej preteksty była niewątpliwie chęć zmiany niemodnej już — późnogotyckiej aranżacji i wykorzystanie wyjątkowo dekoracyjnego elementu do sporządzenia szaty o zreformowanym, nowożytnym kroju. Nowe trendy na tereny Rzeczypospolitej zaczęły docierać i rozpowszechniać się w początku XVII wieku. Fundowano wówczas nowe komplety, zgodne z wytycznymi napływającymi z Włoch, jak również przerabiano szaty o średniowiecznym kroju znajdujące się w kościelnych zakrystiach. Taki właśnie los spotkał jasnogórską pre-

tekstę. Chęć przerobienia zgodnie z najnowszą modą tej cennej szaty wywołana mogła być na przykład ważnymi wydarzeniami kościelnymi w historii klasztoru jasnogórskiego. Do takich niewątpliwie można zaliczyć poświęcenie nowego hebanowego ołtarza fundacji Jerzego Ossolińskiego w Kaplicy Matki Bożej w 1650 roku¹⁰, świętowanie zwycięskiej obrony Jasnej Góry przed Szwedami w 1655 roku lub rocznicy 300-lecia obecności cudownego obrazu w murach klasztoru w 1682 roku¹¹ czy papieskiej koronacji obrazu w 1717¹².

2. OCENA PRZEKSZTAŁCEŃ PRETEKSTY A WYZNACZENIE ZAŁOŻEŃ PRAC KONSERWATORSKICH

Jasnogórska preteksta okazała się bardzo problematycznym zabytkiem. Kwerenda tekstów źródłowych i literatury przedmiotu, określenie sposobu wykonania i montażu szaty oraz zaistniałych w niej przekształceń były niewątpliwie niezbędnymi czynnościami w analizie tak złożonego dzieła. Do jego pełnego i prawidłowego rozpoznania brakuje jeszcze niezwykle istotnych rozważań nad oceną tych przekształceń, nie tylko w kategoriach materialnych, ale też wykraczających poza materialność, a traktujących o funkcji oraz wartościach artystycznych, estetycznych, historycznych i semantycznych zabytku. Dopiero po tak wieloaspektowej analizie jasnogórskiej preteksty możliwe było wyznaczenie założeń prac konserwatorsko-restauratorskich.

Ocena przekształceń wymagała dużej ostrożności. Należało zastanowić się, jakie przyjęć kryteria oceny przekształceń, które pozbawiły obiekt oryginalnego kształtu i funkcji, jakie obrać kierunki interpretacji dzieła, które w wyniku przepełnienia i przekomponowania scen z ramion krzyża utraciło swoje pierwotne założenia artystyczne, ikonograficzne i semantyczne. Jaką hierarchią wartości posługiwać się, by zachować obiektywizm i nie utracić prawdy o zabytku? Poszukując odpowiedzi na te pytania, odwołano się do przemy-

⁶ Reprodukcyjne tyłu ornatu, na których widoczny jest kartusz herbowy: *Kilka pamiątek z Częstochowy*, „Tygodnik Ilustrowany” t. X, nr 262, Warszawa 1 X 1864, s. 365; A. Przedziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Serya trzecia, Zeszyt XV i XVI, Warszawa 1869, s. „R”, tablica „R”, rys. J. Drewaczyński; *Pamiętka z Częstochowy. Skarbiec jasnogórski i dary w nim złożone z 46-ciu rysunkami*, Warszawa 1896, s. 31, 72; J. Adamczyk, *Skarbiec jasnogórski. Przewodnik po Jasnej Górze w Częstochowie*, Częstochowa 1903, s. 33.

⁷ Zapis w inwentarzu z 1731 roku: „Ornat od J. O. Xsiążęcia Delichteyszten na telecie w kwiatki różne w kolumnie są osoby perłami sadzone **Simul cum stemmale Familia** [wyr. autora] z stulą y manipularzem” (AJG 760, k. 510).

⁸ Na podobieństwo koron, podczas jednej z komisji konserwatorskich, zwrócił uwagę Jerzy Żmudziński, historyk sztuki ściśle współpracujący z Jasną Górą, któremu serdecznie dziękuję za cenne uwagi i wskazówki.

⁹ Zapis w inwentarzu z 1796 roku: „Ornat Tureckiej materii nie zażywany, **obydwie Kolumny** [wyr. autora] różne Osoby perłami wysadzane mający” (AJG 772, k. 6, poz. 29.).

¹⁰ J. Golonka, *Ołtarz jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Wyd. Czuwajmy, Częstochowa 1996, s. 65.

¹¹ *Ibidem*, s. 96.

¹² *Ibidem*, s. 90.

śleń dotyczących dzieła sztuki i roli konserwacji Aloisa Riegla, Cesare Brandiego, Umberto Baldiniego oraz przedstawicieli estetyki fenomenologicznej — czyli filarów współczesnej teorii konserwacji-restauracji¹³.

Każdy z wymienionych teoretyków dzieło sztuki postrzegał wielopłaszczyznowo, podkreślając istotę wartości niematerialnych, różnie jednak hierarchizując aksjologiczną ocenę zabytku. Alois Riegl za nadrzędną uważał wartość historyczną, rozumianą jako wartość upamiętniającą — „wartość dawności”¹⁴. W praktyce konserwatorskiej koncepcja ta zakłada zachowanie w zabytku wszystkich nawarstwień historycznych, jako źródła wiedzy o kulturze i sztuce minionych epok¹⁵. Przyjmując tę drogę interpretacji dzieła sztuki, należałoby zaistniałe w jasnogórskiej pretekście przekształcenia zachować w niezmienionej postaci. Czy jednak odcięcie, przepołowienie i przekomponowanie scen *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy* z ramion pierwotnie krzyżowej kompozycji haftu uznać można za źródło wiedzy o kulturze i sztuce minionych epok? Czy nawet jeżeli uwzględnimy fakt, iż przekształceń tych dokonano jeszcze przed 1796 rokiem i w związku z tym nadamy im rangę „wartości dawności”, nie popełnimy błędu nadinterpretacji?

Cesare Brandi za jeden z aksjomatów uznawał poprzedzenie konserwacji-restauracji dokładnym rozpoznaniem zabytku¹⁶. Jako podstawową cechę dzieła sztuki wyróżnił jego bipolarność, na którą składa się fizyczna struktura i wygląd oraz funkcja nośnika niematerialnych idei i wyobrażeń artystycznych, a także wartości historycznych¹⁷. Istotną rolę konserwacji-restauracji jest dążenie do przywrócenia potencjalnej jedności zabytku, przy jednoczesnym niezafalszowaniu

jego wartości artystycznych i historycznych¹⁸. W praktyce koncepcja ta oznacza, iż konserwacja-restauracja powinna zachowywać „prawdziwą naturę” obiektu, zarówno w zakresie substancji zabytkowej, jak i idei, którą ta substancja wyraża¹⁹, powinna uobecnić dzieło sztuki w świadomości odbiorcy²⁰. Jedność materii pozostaje zatem w bezpośrednim związku z odbiorem niematerialnych wartości zabytku — czyli z przeżyciem estetycznym. Wracając do oceny przekształceń zaistniałych w jasnogórskiej pretekście, pocięcie i przekomponowanie haftowanych kwater, zgodnie z teorią Brandiego, postrzegać należy jako rozczłonkowanie jedności zarówno zabytkowej materii, jak i wartości artystycznych, a w tym przypadku również semantycznych. Dążenie do przywrócenia jedności materii i idei dzieła, a tym samym zachowania jego „prawdziwej natury”, skłania do rozwiązań prowadzących do połączenia przepołowionych kwater i przekomponowania ich zgodnie z pierwotnym ułożeniem.

Umberto Baldini — kontynuator idei Brandiego — — działanie konserwatora-restauratora postrzegał jako służbę w uczytelnianiu i rozpoznawaniu dzieła sztuki²¹. W zabytku wyróżnił dwie cechy: *éros* — podstawowa wartość stanowiąca istotę dzieła oraz *bios* — jego postać fizyczna²². Tak rozumiane dzieło ulega różnorodnym zmianom zwanym przez Baldiniego *tempo-vita*²³. W myśl tych założeń celem konserwacji-restauracji dzieła powinna być przede wszystkim *éros*, i to właśnie tej sferze powinny być podporządkowane wszelkie działania nad *bios*. Konserwator, zdaniem Baldiniego, ratując dzieło z „przedsionka śmierci”²⁴, powinien dążyć do zachowania jego potencjału ekspresji nadanego przez artystę w akcie twórczym. *Tempo-vita* jasnogór-

¹³ Patrz m.in.: C. Brandi, *Teoria restauracji*, ASP, Warszawa 2006; *Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” nr 3-4 2002 (50-51), s. 2-3; G. Korpala, *Autor — dzieło sztuki — konserwator — odbiorca*, „Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie” t. XIII, Kraków 2004, s. 12-67; J. Krawczyk, *Kompromis i metoda — wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego*, „Ochrona Zabytków” nr 2, 2009, s. 64-74; B. J. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, w: *Ars longa — vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza Toruń 18-19 X 2002*, red. J. Flik, Wyd. UMK, Toruń 2003, s. 349-378; B. J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” nr 4, 2008, s. 37-57; T. Sawicki, *Konserwacja malowideł ściennych. Problemy estetyczne. Historia, teoria, praktyka*, ASP, Warszawa 2010, s. 77-110; I. M. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” nr 2, 2006, s. 5-38; *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, Warszawa 1997; I. Szmelter, M. Jadzińska (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906-1988), jego myśli i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji — restauracji w Polsce*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa 2007; E. Szmelter-Naud, B. J. Rouba, J. Arszyska (red.), *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, NID, Warszawa-Toruń 2012.

¹⁴ J. Krawczyk, *op.cit.*, s. 66-67; T. Sawicki, *op.cit.*, s. 77-78; I. Szmelter (2006), *op.cit.*, s. 17.

¹⁵ I. Szmelter, *ibidem*, s. 17.

¹⁶ C. Brandi, *op.cit.*, s. 23-29.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ I. Szmelter (2006), s. 19.

¹⁹ *Ibidem*, s. 25.

²⁰ J. Krawczyk, *op.cit.*, s. 68.

²¹ I. Szmelter (2006), s. 20.

²² T. Sawicki, *op.cit.*, s. 97.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 98.

skiej preteksty zmieniło całkowicie nie tylko rozpatrywaną dotychczas jedność materii i idei artystycznych oraz semantycznych, ale również jej ekspresyjność i siłę wyrazu.

Oceniając przekształcenia jasnogórskiej preteksty, niezbędne wydaje się spojrzenie na dzieło przez pryzmat jego autentyczności — uznawanej za jedną z najistotniejszych cech zabytku²⁵, za wartość absolutną i niepodważalną²⁶. Bogumiła Rouba przekształcenia (zarówno dawne, jak i współczesne) dzieli na bezinwazyjne, anektujące i pochłaniające²⁷. Podkreśla, że zmiany mogą zabytek wzbogacać lub wręcz przeciwnie — degradować go²⁸. Wracając do oceny przekształceń jasnogórskiej preteksty, uwzględnić należy nie tylko fakt przecięcia haftowanych kwater i utratę oryginalnego kształtu, ale również utratę pierwotnego połączenia haftu z ornamentem o późnogotyckim kroju. O ile przekomponowanie fragmentów haftu uznać należy za przekształcenia anektujące, czyli naruszające część substancji oryginalnej, pozostawiające jednak w pewnym stopniu jej autentyczność, to współczesne połączenie z ornamentem o nowożytnym kroju, barokową tkaniną i jeszcze późniejszą pasmanterią postrzegać należy jako przekształcenie pochłaniające (późnogotycka, najbardziej autentyczna forma przestała praktycznie istnieć)²⁹. W przypadku omawianej preteksty przekształcenia anektujące są w znacznym stopniu odwracalne, co skłania do dalszych refleksji nad jej autentycznością.

Stuprocentową autentyczność preteksta miała w chwili powstania. Prowadząc rozważania w tym kierunku, dochodzimy do koncepcji estetyki fenomenologicznej, która zabytek również postrzegała wielopłaszczyznowo — jako byt składający się zarówno ze swojej fizyczności, jak i sfery ideowej³⁰. Martin Heidegger dzieło sztuki opisał dwoma pojęciami: „Świat” i „Ziemia”. Termin „Ziemia” odniósł do sfery materialnej, „Świat” natomiast do znaczeniowej. Razem tworzą one komplementarną całość i wartość, pozostają w ciągłych relacjach i tworzą jedność³¹. W praktyce oznacza

to, iż konserwacji-restauracji nie powinna być poddawana materia dla niej samej, a dla ukrytego w niej przez twórcę znaczenia³². Zachowanie dzieła sztuki powinno polegać na kreatywnym dochodzeniu jego prawdy³³. Roman Ingarden w dziele sztuki wyróżnił, obok fundamentu bytowego (materii) i bytu intencjonalnego (aktu twórczego artysty), przedmiot estetyczny — powstający dopiero w trakcie jego percepcji przez odbiorcę³⁴. Silny związek pomiędzy dziełem i odbiorcą podkreśliła również Maria Gołaszewska, rozwijając koncepcję „sytuacji estetycznej” kreowanej przez dzieło sztuki, artystę i odbiorcę, procesy twórcze i proces odbioru, a także świat wartości i świat człowieka³⁵. W procesie konserwacji-restauracji do wyżej wspomnianego układu wkracza również konserwator, który oddziałując na dzieło sztuki, zawarte w nim wartości, w tym także przekształcenia, wywiera wpływ zarówno na procesy twórcze, jak również odbioru³⁶. Jeżeli powrócimy do stwierdzenia, iż stuprocentową autentyczność dzieła sztuki ma w chwili swojego powstania, odczytanie jego sytuacji estetycznej z przeszłości stanowić będzie bardzo istotny element jego interpretacji i wyznaczenia zakresu konserwacji-restauracji³⁷.

3. ŚREDNIOWIECZNA ESTETYKA PROPORCJI JAKO WYZNACZNIK ZAŁOŻEŃ PRAC KONSERWATORSKICH

W celu zrekonstruowania sytuacji estetycznej preteksty z okresu jej powstania konieczne jest zrozumienie intencji artysty spójne z ówczesnym, czyli średniowiecznym gustem i pojmowaniem piękna. Zamiarem poniższych wywodów nie jest szczegółowe omówienie zagadnień estetyki średniowiecznej, lecz wybranie aspektów istotnych dla zrozumienia i interpretacji interesującego nas zabytku. Podstawą pojmowania piękna w wiekach średnich była harmonia proporcji. Zgodnie z tą koncepcją rzecz jest piękna, gdy między jej częściami zachodzą harmonijne stosunki i gdy odpowiada swemu celowi, zadaniu i naturze³⁸.

²⁵ B.J. Rouba, *Gdzie dziś jesteśmy my i nasze zabytki*, w: Szmít-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 11.

²⁶ Szmítler, (2006), s. 32.

²⁷ Rouba, *Gdzie...*, *op. cit.*, s. 11–12.

²⁸ *Ibidem*, s. 11.

²⁹ B.J. Rouba (2008), *op. cit.*, s. 44–47.

³⁰ G. Korpál, *op.cit.*, s. 13.

³¹ M. Jadzińska, *Estetyka dzieł sztuki nowoczesnej i ich konserwacji na przykładzie sztuki konceptualnej i instalacji*, w: Szmít-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 218.

³² *Ibidem*

³³ *Ibidem*

³⁴ G. Korpál, *op.cit.*, s. 14.

³⁵ *Ibidem*, s. 30.

³⁶ *Ibidem*, s. 30–40.

³⁷ G. Korpál, *Wokół kreacji*, w: Szmít-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 45.

³⁸ W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 251–252.

Sens tych słów przejrzysto oddaje myśl Wilhelma z Owernii: „*Oko jest samo przez się kształtne i piękne, ozdabia twarz ludzką swą pięknnością, ale wtedy tylko, gdy znajduje się we właściwym i należnym mu miejscu. Gdyby natomiast znalazło się tam, gdzie jest ucho albo też pośrodku twarzy, to znaczy w miejscu nieodpowiednim, to tę samą twarz uczyniłoby brzydką*”³⁹. Piękno jako zgodność proporcji postrzegali również scholastyki — Robert Grosseteste, Albert Wielki i Tomasz z Akwinu. W pojęciu scholastyków za kryterium piękna, obok proporcji, uznawano wielkość i blask, jasność barw, kosztowność materiału, silny realizm oraz bardzo ważną wartość symboliczno-religijną⁴⁰. Estetyka proporcji dotyczyła także funkcji dzieła oraz jego sfery znaczeniowej, miała charakter transcendentálny⁴¹. Na obecną sytuację estetyczną jasnogórskiej preteksty warto spojrzeć przez pryzmat słów Roberta Grosseteste: „*Piękno jest zgodnością i odpowiedzialnością rzeczy do niej samej, harmonią jej poszczególnych części w nich samych i do siebie nawzajem [oraz harmonią części] do całości i samej całości do wszystkich [części]*”⁴². Podobnie tę zależność ujmował Tomasz z Akwinu, uważając za brzydkie ludzkie ciało zdeformowane przez brak ręki lub nogi⁴³. Zgodnie z tą teorią pozbawiony rąk posąg Wenus z Milo przestaje być piękny, ponieważ brak mu proporcji części w odniesieniu do całości. W rozumieniu estetyki średniowiecznej dzieło zostało okaleczone, pozbawione harmonii proporcji części w nich samych, do siebie nawzajem i całości, jak również całości do części, a zatem pozbawione piękna! Analogicznie postrzegać można przekształcenia jasnogórskiej preteksty. Należy szczególnie podkreślić, że utrata harmonii nie dotyczy tylko sfery materialnej, ale również znaczeniowej i symbolicznej dzieła. Odłączenie kwater z ramion krzyża, pocięcie scen *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy* oraz przekomponowanie do przedniej części kolumny ornatu było wyrwaniem ich z całościowego kontekstu, przerwaniem pewnej narracji, zniekształceniem funkcji semantycznych oraz wyobrażeń i nośników idei artystycznych. Czy dzieło w takiej postaci uznać można za autentyczne i prawdziwe? Rozpatrując współczesną sytuację estetyczną preteksty, zdajemy sobie sprawę, że zaistniałe przekształcenia powodują zafałszowanie zarówno procesu

twórczego, jak i odbioru dzieła. Nie każdy widz wśród przypadkowo ułożonych nad sobą fragmentów haftu będzie zdolny do rozpoznania sceny *Zwiastowania* czy *Pokłonu pasterzy*. Dodatkowe zafałszowania w odbiorze dzieła tworzy współczesna aranżacja preteksty z nowożytnym ornatem, XVII-wieczną tkaniną i pamsanterią, przerywa bowiem łączność dzieła z epoką i estetyką, w której ono powstało.

PODSUMOWANIE — DAŻENIE DO HARMONII

Wyznaczenie celów i założeń konserwacji-restauracji, cytując Iwonę Szmelter, wymaga zachowania balansu — rozumianego jako równowaga różnorodnych kryteriów⁴⁴. U podstaw współcześnie rozumianej ochrony dziedzictwa leży zachowanie autentyczności dzieła, jego oryginalnej materii z poszanowaniem wartości artystycznych i historycznych⁴⁵. W zetknięciu z takim zabytkiem, jak jasnogórska preteksta, konserwator staje przed dużym problemem obiektywnej interpretacji dzieła oraz niezwykle istotnym dylematem wyboru warstwy chronologicznej obiektu — najstarszego oryginału czy przekształconej formy z wszystkimi nawarstwieniami. Którą z dróg uznać za słuszną, obiektywną i przede wszystkim nieszkodliwą dla samego obiektu — utrwalenie riegłowskiej „wartości dawności” i pozostawienie zaistniałych przekształceń czy też powrót do oryginalnej postaci przywracający jedność bipolarnej materii dzieła wg Brandiego oraz potencjał ekspresji Baldiniego?

W świetle przedstawionych powyżej rozważań najstuszniejszą wydaje się droga prowadząca do autentyczności zabytku i odkrycia prawdy o nim. Zmiany i przekształcenia zaistniałe w pretekście uznać należy za degradujące, a nie za wzbogacające obiekt. Odłączenie scen z ramion krzyża, pocięcie i przekomponowanie ich do przedniej części kolumny ornatu, zgodnie z założeniami średniowiecznej estetyki proporcji, uznano za okaleczenie dzieła, pozbawienie go harmonii i piękna. Przyjęcie zatem założeń konserwacji zachowujących, wręcz utrwalających obecną postać preteksty, byłoby w rzeczywistości zaprzeczeniem kreatywnego dochodzenia prawdy o zabytku, zabezpieczyłoby przed dalszymi zniszczeniami jedynie materię obiektu,

³⁹ *Ibidem*, s. 256–257.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 173–175.

⁴¹ U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s. 60; W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 172–173.

⁴² U. Eco, *op.cit.*, s. 68–69.

⁴³ *Ibidem*, s. 126–127.

⁴⁴ I. Szmelter, *Aistheikos a kompleks wartości w opiece nad dziedzictwem sztuki wizualnej; w kierunku określenia konceptualnej ramy opieki konserwatorskiej*, w: Szmít-Naud E., Roubá B.J., Arszczyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 53.

⁴⁵ I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji — teraz a dawniej*, w: D. Nowacki, J. Żmudziński (red.), *Dzieło Sztuki a konserwacja. Materiały III Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20–22 XI 2003*, Kraków 2004, s. 39.

natomiast zatrzymałoby sferę ikonograficzną, semantyczną i artystyczną dzieła w dalszym ciągu w „przed-sionku śmierci”⁴⁶.

Odkrywanie prawdy i autentyczności preteksty doprowadziło do rozwiązań, których założeniem stał się powrót do najstarszego oryginału. Postanowiono przywrócić pretekście krzyżowy kształt, usunąć większość wtórnych nawarstwień⁴⁷ oraz przekomponować przeniesione elementy w pierwotne miejsce. Przepołożone sceny *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy* scalono, ustalono miejsce ich połączenia z częścią środkową oraz oryginalny układ względem siebie. Osiągnięto w ten sposób jedność wartości semantycznych, założeń ikonograficznych oraz idei artystycznych, a także, niemniej ważną, jedność fizycznej materii haftu (ryc. 4–6). Należy podkreślić, że czynności związane z przywróceniem pierwotnego układu preteksty nie polegały na wykonaniu rekonstrukcji haftu, lecz rekompozycji oryginalnych fragmentów, podpartej oczywiście wynikami prac badawczych.

Wszystkie działania konserwatorsko-restauratorskie przy jasnogórskiej pretekście zostały poprzedzone wieloaspektową refleksją w kontekście różnych teorii konserwacji-restauracji. Szczególnie pomocne w zrozumieniu dzieła i ocenie jego przekształceń okazało się spojrzenie przez pryzmat średniowiecznej estetyki proporcji. Ostatecznie wyznaczyło ono kierunek dążeń do przywrócenia pretekście integralności i autentyczności. Nie można jednak zapominać, że przed przystąpieniem do prac pełniła ona funkcję dwóch pionowych kolumn ornatu o nowożytnym kroju, skomponowanego z elementów różnych technicznie i stylowo. Czy po zakończeniu konserwacji-restauracji powinna sprawować tę funkcję nadal, tylko w odmienionej, krzyżowej formie, zdobiąc jedynie tył tej samej szaty? Czy taka ekspozycja powinna wieńczyć prace, których celem było wykreowanie sytuacji estetycznej dzieła jak najbliższej epoce jego powstania? Odtworzenie późnogotyckiego ornatu oraz tkaniny, z którą pierwotnie połączona była preteksta, jest obecnie niemożliwe. Ponowne zespolenie z eklektyczną formą nowożytnego paramentu nie będzie natomiast spójne z dążeniem do przywrócenia jasnogórskiej pretekście autentyczności, a wręcz przeciwnie, stworzy wrażenie estetycznej kakofonii. Konserwacja-restauracja powinna stworzyć projekt ochrony wartości dzieła⁴⁸ uwzględniający także



Ryc. 4. Haftowana preteksta ze Skarbcza Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Stan po konserwacji-restauracji; fot. autorka
Fig. 4. The embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3) after conservation-restoration; photo by the author

⁴⁶ T. Sawicki, *op.cit.*, s. 98

⁴⁷ Pozostawiono wtórne korony Boga Ojca i Matki Bożej oraz jabłko Boga Ojca, gdyż oryginalne nie zachowały się. W sytuacji braku przesłanek do odtworzenia tych elementów w formie najbliższej pierwowzorowi konieczny był kompromis zakładający ich pozostawienie. W przypadku jabłka Boga Ojca zmieniono jego ułożenie z prawej do lewej ręki, zgodnie z pierwotnym usytuowaniem i przesłankami ikonograficznymi.

⁴⁸ I. Szmelter, (2006), *op.cit.*, s. 8.

jego integralność estetyczną z otoczeniem po zakończeniu prac⁴⁹. Preteksta po połączeniu scen, odtworzeniu krzyżowego kształtu, oczyszczeniu z nawarstwień i wyciszeniu ekspresji zniszczeń odzyskała klarowność pierwotnej formy oraz idei; w maksymalny sposób odzyskała również swoją autentyczność i powróciła do harmonii proporcji, co w rozumieniu estetyki średniowiecza — uczyniło ją piękną. Samodzielnie prezentuje się jako dzieło monumentalne, wspinały przykład

rzemiosła artystycznego z pogranicza średniowiecza i renesansu, które skłania do kontemplacji mistrzostwa warsztatowego minionych epok. Powrót do najstarszej, oryginalnej wersji preteksty, eksponowanej bez niespójnej stylistycznie oprawy, stwarza możliwość autentycznego postrzegania dzieła w świadomości współczesnego odbiorcy, przywraca potencjał jego ekspresji oraz buduje związek bez przekłamań, harmonię pomiędzy ideą i materia.



Ryc. 5. Haftowana preteksta ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Kwatera z przedstawieniem Matki Bożej z Dzieciątkiem. Stan przed i po konserwacji-restauracji; fot. autorka

Fig. 5. The embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3). The scene with the Mother of God before and after conservation-restoration; photo by the author

⁴⁹ B.J., Rouba, (2008) *op.cit.*, s. 52.



Ryc. 6. Haftowana preteksta ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Kwaterna z przedstawieniem *Pokłonu pasterzy*. Stan przed i po konserwacji-restauracji fot. autorka

Fig. 6. The embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3). The scene with the *Adoration of the Shepherds* before and after conservation-restoration; photo by the author

LITERATURA

1. **Adamczyk J. (1903)**, *Skarbiec Jasnogórski. Przewodnik po Jasnej Górze w Częstochowie*, Wyd. „Dzwonka Jasnogórskiego”, Częstochowa.
2. **Brandi C. (2006)**, *Teoria restauracji*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.
3. **Braun S. J. J. (1912)**, *Handbuch der Paramentik*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.
4. **Czyżewski K. J. (2005)**, „More Romano” o nowym stylu szat liturgicznych po Soborze Trydenckim na przykładzie paramentów katedry krakowskiej, [w:] *Haftowane szaty liturgiczne a tradycja kościoła. Teksty referatów wygłoszonych podczas sesji naukowej 8 czerwca 2005*, Kraków.
5. **Eco U. (2006)**, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków.
6. **Golonka J. (1996)**, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Wyd. Czuwajmy, Częstochowa.
7. **Hryszko H. (2013)**, *Problematyka przekształceń paramentów liturgicznych*, w: H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska (red.) *Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.
8. *Kilka pamiątek z Częstochowy (1864)*, „Tygodnik Ilustrowany” t. X, nr 262, Warszawa 1 X.
9. *Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki (2002)*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” nr 3-4 (50-51).
10. **Korpala G. (2004)**, *Autor — dzieło sztuki — konserwator — odbiorca*, „Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie” t. XIII, Kraków.
11. **Krawczyk J. (2009)**, *Kompromis i metoda — wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego*, „Ochrona Zabytków” nr 2.
12. **Nowowiejski A. (1902)**, *Wykład liturgii kościoła katolickiego* t. II, cz. I, Warszawa.
13. *Pamiętka z Częstochowy. Skarbiec Jasnogórski i dary w nim złożone z 46-ciu rysunkami (1896)*, Warszawa.
14. **Przeździecki A., Rastawiecki E. (1860–1869)**, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Serya trzecia: Warszawa.
15. **Rouba B. J. (2003)**, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, w: J. Flik (red.), *Ars longa — vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza Toruń 18–19 X 2002*, Wyd. UMK, Toruń.
16. **Rouba B. J. (2008)**, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków”, Nr 4.
17. **Sawicki T. (2010)**, *Konserwacja malowideł ściennych. Problemy estetyczne. Historia, teoria, praktyka*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.
18. **Stolleis K. (2001)**, *Messgewänder aus Deutschen Kirchenschätzen: Geschichte, Form und Material*, Stolle, Schnell & Schneider, Regensburg.
19. **Szmelter I. (2004)**, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji — teraz a dawniej*, w: D. Nowacki, J. Żmudziński (red.), *Dzieło Sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20–22 XI 2003*, Kraków.

20. **Szmelter I. M. (2006)**, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków”, Nr 2.
21. **Szmelter I., Jadzińska M. (red.) (2007)** *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906–1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji – restauracji w Polsce*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa.
22. **Szmit-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.) (2012)**, *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, NID, Warszawa–Toruń.
23. *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, Warszawa.
24. **Tatarkiewicz W. (1962)**, *Estetyka średniowieczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
25. **Zieliński C. (1960)**, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin.

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE:

1. Archiwum Jasnej Góry, dalej AJG, Inwentarze Skarbca Jasnogórskiego:
2. Sygn. AJG 760 [1731 i n.].
3. Sygn. AJG 772 [1796].

Uwaga: Wykaz pełnych nazw inwentarzy patrz: J. Golonka OSPPE, J. Żmudziński, *Skarbiec Jasnej Góry*, Jasna Góra 2000, s. 328–329.

BUDYNEK „LABORATORIUM ARCHITEKTURY ENERGOOSZCZĘDNEJ I ENERGII ODNAWIALNYCH” WYDZIAŁU ARCHITEKTURY POLITECHNIKI BIAŁOSTOCKIEJ

Adam Turecki

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: adamturecki@poczta.onet.pl

„ENERGY EFFICIENT ARCHITECTURE AND RENEWABLE ENERGIES LABORATORY” BUILDING AT THE FACULTY OF ARCHITECTURE OF BIALYSTOK UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

Abstract

W sierpniu 2015 roku na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej ukończono budynek „Laboratorium Architektury Energooszczędnej i Energii Odnawialnych”, wzniesiony z ponad 80% dofinansowaniem z funduszy Unii Europejskiej ze środków programu RPO Województwa Podlaskiego, w ramach wspólnego wniosku czterech wydziałów PB „Badanie skuteczności aktywnych i pasywnych metod poprawy efektywności energetycznej infrastruktury z wykorzystaniem odnawialnych źródeł energii”. Tekst prezentuje ideę oraz zasadnicze założenia przedsięwzięcia.

Summary

In August, 2015, Faculty of Architecture of the Białystok University of Technology has completed “Laboratory of Energy Efficient Architecture and Renewable Energies”. More than 80% of costs was covered by the European Union funds. It was part of joint proposal of four BUT faculties titled: “Testing the effectiveness of active and passive methods of improvement energy efficiency infrastructure and the use of renewable energy”. The article presents an idea and general circumstances of the project.

Keywords: research; didactics; lab; renewable energies; energy-efficient architecture

Słowa kluczowe: badania; dydaktyka; laboratorium; odnawialne źródła energii; architektura energooszczędna

Od kilkunastu lat na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej prowadzone jest nauczanie zagadnień związanych z architekturą energooszczędną i wykorzystywaniem energii odnawialnych. W początkowych latach dydaktyka ta nie miała jednak żadnej bazy materialnej koniecznej w kształceniu przyszłych inżynierów. W 2006 roku wydział podjął pierwszą próbę zaradzenia temu problemowi, występując do Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego z projektem stworzenia budynku badawczo-laboratoryjnego, wspomagającego zarówno dydaktykę, jak i badania dotyczące energooszczędności architektury maksymalizującej

wykorzystanie energii odnawialnych. Ideę i koncepcję architektoniczną opracował autor.

Sukcesem zakończyła się dopiero kolejna, podjęta w 2011 roku próba. Cztery wydziały Politechniki Białostockiej: Budownictwa i Inżynierii Środowiska, Elektryczny, Mechaniczny i Architektury wspólnie wystąpiły o finansowanie ze środków RPO Województwa Podlaskiego w ramach programu „Badanie skuteczności aktywnych i pasywnych metod poprawy efektywności energetycznej infrastruktury z wykorzystaniem odnawialnych źródeł energii”. Z funduszy Unii Europejskiej przyznano Wydziałowi Architektury dofinansowa-

nie ponad 80% kosztów budowy obiektu, wynoszących około 2,7 mln zł, oraz wyposażenia i aparatury.

Ukończona w końcu sierpnia 2015 roku budowa przechodzi obecnie fazę testów i regulacji poszczególnych systemów.

Budynek „Laboratorium Architektury Energooszczędnej i Energii Odnawialnych” WA PB uzyskał nagrodę Green Building Award 2015 PL, przyznaną inwestorowi - Politechnice Białostockiej oraz autorom: idei i projektu koncepcyjnego – dr. arch. Adamowi Tureckiemu oraz projektu wykonawczego – arch. Andrzejowi Rydzewskiemu.

Założeniem projektu było stworzenie obiektu będącego polem badań współczesnych rozwiązań architektonicznych i technologii proenergooszczędnych oraz wspomagającego dydaktykę poprzez nauczanie tych zagadnień na przykładzie realnych i działających systemów zainstalowanych w rzeczywistym, użytkowanym budynku, który powinniśmy rozpatrywać jako strukturę umożliwiającą wydzielenie ze zmieniającego się ciągle otoczenia miejsca o ustabilizowanym mikroklimacie odpowiadającym potrzebom ludzi. Pomiędzy tymi dwoma środowiskami zachodzi ciągła wymiana ciepła, światła i powietrza. Możemy to rozpatrywać jako przepływy różnych form energii o zmiennych kierunkach, wielkościach i dynamice. Budowa przegród budynku powinna pozwalać na kontrolowanie tych

przepływów. Celem jest minimalizacja energii koniecznej do utrzymania stabilności klimatu wewnątrz. Zatem dopuszczalne jest określenie domu jako urządzenia/aparatu do kontrolowania przepływów energii pomiędzy dwoma środowiskami. Procesy te są badane, ale nadal wiele aspektów wymaga dalszego doskonalenia. Badania dotyczą zwykle poszczególnych komponentów budynków, a uzyskana wiedza pozwala na tworzenie zbyt uproszczonych modeli. Relacje procesów rzeczywistych są dużo bardziej złożone. Ich prawdziwy obraz powinniśmy poznawać, badając użytkowane budynki, gdyż to użytkownicy poprzez swoje zachowania mają decydujący wpływ na finalny bilans energetyczny obiektów. Czynniki humanistyczne lokuje takie badania w domenie architektury, która nie sprowadza się jedynie do zagadnień proporcji, koloru, materiałów i formy, lecz jest sztuką tworzenia środowiska życia *homo sapiens* w całej jego złożoności. Stąd też użytkowane budynki, wyposażone w urządzenia kontrolno-pomiarowe, powinny być badane nie tylko przez inżynierów branż budowlanych, ale również przez architektów, którzy mają istotny wpływ na formę powstającej zabudowy wsi i miast. Trzeba też wspomnieć o znacznym zapóźnieniu technologicznym większości wznoszonych obiektów budowlanych w porównaniu z innymi dziełami techniki. Zestawienie współczesnego budynku z wielokrotnie tańszym i używanym znacznie krócej średniej klasy



Ryc. 1. Wizualizacja koncepcji budynku projektu z 2006 roku, proj. arch. A. Turecki; wizualizacja: I. Maksymiuk
Fig. 1. Visualization of the building – project, 2006, arch. proj. A. Turecki; visualization: I. Maksymiuk



Ryc. 2. Budynek „Laboratorium Architektury Energooszczędnej i Energii Odnawialnych” WA PB; fot. autor
Fig. 2. Building of the “Energy Efficient Architecture and Renewable Energies Laboratory” FA BUT; photo by the author

samochodem pokazuje, jak bardzo musimy przyspieszyć rozwój szeroko pojętej sztuki budowlanej. Mając świadomość, że w krajach Unii Europejskiej budynki zużywają aż około 40% całkowitej wytworzonej energii, co wiąże się również z wieloma niekorzystnymi dla środowiska zjawiskami, powinniśmy tym bardziej tego typu badania zintensyfikować, jak to czyni się w wielu wiodących zagranicznych uczelniach.

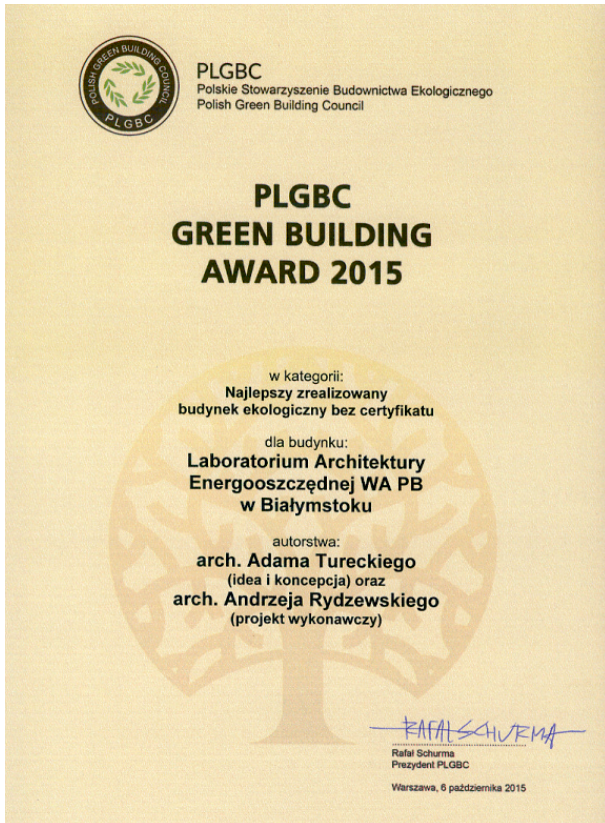
Budynek „Laboratorium Architektury Energooszczędnej i Energii Odnawialnych” WA PB formą i skalą nawiązuje do tradycyjnego domu jednorodzinnego

z dwuspadowym dachem. Jego usytuowanie wynika z potrzeby maksymalizacji zysków słonecznych i podporządkowane jest regułom optymalnego sytuowania budynków energooszczędnych z dłuższą ścianą zorientowaną na południe. Powyższą zasadę zastosowano również w umiejscowieniu okien wyłącznie w ścianie południowej¹.

Obiekt zawiera wiele współczesnych rozwiązań i technologii:

- 1) stację meteorologiczną DAVIS [temp. zewnętrzna, temp. wewnętrzna, ciśnienie, opad,

¹ W. Celadyn, *Przegrody przeszklone w architekturze energooszczędnej*, Wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2004.



Ryc. 3. Nagroda „Green Building Award 2015 PL”

Fig. 3. „Green Building Award 2015 PL”

siła i kierunek wiatru, nasłonecznienie, UV, 4 czujniki wilgotności otaczającego gruntu, 4 czujniki temperatury otaczającego gruntu – w strefie pnączy], zintegrowana zewnętrzna klasyczna klatka meteorologiczna z odczytem temperatury powietrza;

- 2) systemy zasilania grzewczego: pompy ciepła wykorzystujące energię odnawialną gruntu poprzez 4 sondy pionowe 100 m;
- 3) dachowy płaski i ścienny próżniowy kolektory podgrzewania ciepłej wody użytkowej;
- 4) zasobnik buforowy c.w.u. i pompy ciepła -750 l;
- 5) fotoogniwa dach ~5kW, fasadowe przeziernie ~200 W;
- 6) małą turbinę wiatrową, 200-800 W;
- 7) dwa systemy wentylacji mechanicznej z rekuperacją minimalizującą straty ciepła;
- 8) gruntowy wymiennik ciepła zintegrowany z systemem wentylacji;
- 9) system automatyki oświetleniowej;
- 10) tunel świetlny dostarczający naturalne światło do pozbawionych okien pomieszczeń piwnicznych; planowane dodanie doświetlającego systemu heliostatu;
- 11) aktywną fasadę dwupowłokową;
- 12) system rolet zewnętrznych fasady;



Ryc. 4. Technologie zastosowane w budynku laboratorium; fot. autor
Fig. 4. Technologies applied in the laboratory building; photo by the author

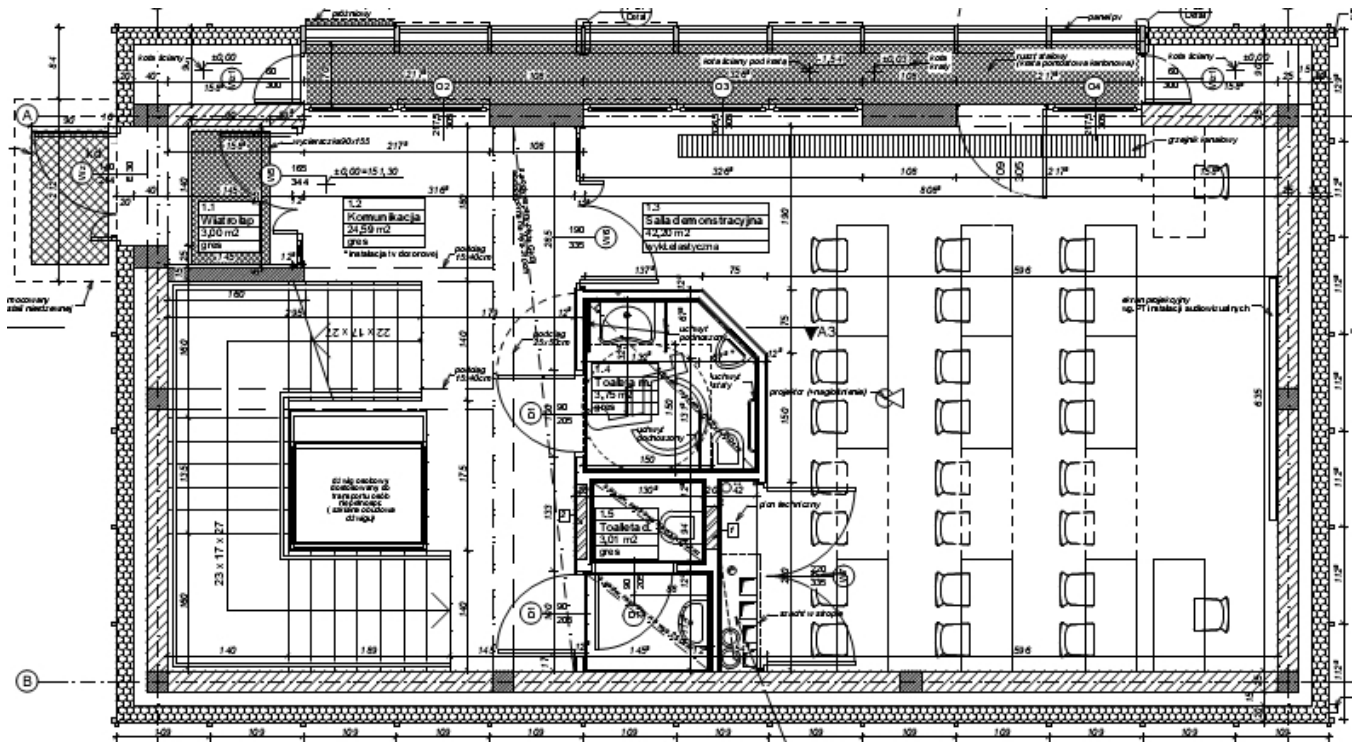
- 13) system żaluzji wewnętrznych;
- 14) podziemny zbiornik wody deszczowej – 4,5 m³;
- 15) system automatycznego podlewania roślin wodą deszczową – 2 niezależne linie kroplujące, południowo-wschodnią i północno zachodnią, sterowane czujkami wilgotności gruntu oraz temperatury wody;
- 16) centralę szarej wody do splukiwania sedesów wykorzystującą deszczówkę;
- 17) podziemne zasobniki retencyjne wody deszczowej;
- 18) fragmentaryczną, badawczą górkę ziemną do testowania właściwości izolacyjnych gruntu;
- 19) system automatyki i monitoringu budynku -BMS [Building Management System] ~1000 punktów BMS²;
- 20) pnącza fasadowe, które w ciągu najbliższych lat zmienią wygląd budynku, integrując go z zielonym otoczeniem, wprowadzą jesienną zmienność kolorów oraz ocienią ściany w czasie upałów do badań wpływu zieleni na bilans energetyczny budynku;
- 21) planowane - cztery stanowiska badawcze [od południa, północy, wschodu i zachodu], „zielone fasady” z automatyką podlewania [rozbudowa istniejącego systemu] i monitoringiem dodatkowej „rolniczej” podstacji meteorolo-

- gicznej DAVIS [wstępnie zamontowana posiada 4 czujniki wilgotności i 4 temperatury];
- 22) wdrażaną stronę www budynku, pozwalającą oglądać poszczególne technologie i ich parametry przez wszystkich zainteresowanych;
- 23) dźwig osobowy dla osób z niepełnosprawnością.

Budynek będzie służyć do analizy działania poszczególnych ustrojów budowlanych i zastosowanych technologii oraz sprawdzania ich efektywności energetycznej. Od wielu lat na Wydziale Architektury PB prowadzone są zajęcia przybliżające studentom założenia architektury energooszczędnej. Dzięki nowemu budynkowi podniesie się jakość kształcenia młodych architektów. Prowadzone w nim zajęcia umożliwią studentom nie tylko poznanie szeregu nowoczesnych energooszczędnych technologii, ale również obserwację ich działania w funkcjonującym i użytkowanym obiekcie³. Budynek będzie ponadto siedzibą Studenckiego Koła Naukowego „Zielona Architektura”.

Budynek laboratorium Wydziału Architektury jest również prezentowany mieszkańcom Białego Stoku. Planuje się umożliwienie dostępu do niego innym zainteresowanym poprzez wspomnianą stronę WWW.





Ryc. 5. Rzut parteru budynku; źródło: projekt budynku, autor.
 Fig. 5. Ground floor plan; source: the design of the building, the author et. al.

DANE TECHNICZNE BUDYNKU:

Liczba kondygnacji – 3,
 nadziemne – 2;
 Pow. użytkowa: 232,09 m²
 Pow. zabudowy: 114,62 m²
 Kubatura: 1 404,00 m³
 - długość: 14,15 m
 - szerokość: 8,10 m
 - wysokość: 9,14 m

AUTORZY:

Idea i projekt koncepcji – dr inż. arch. Adam Turecki
 Projekt budowlany i wykonawczy – mgr inż. arch.
 Andrzej Rydzewski z zespołem
 Audyt energetyczny – mgr inż. arch. Marcin Tur

LITERATURA

1. **Celadyn W. (2004)**, *Przegrody przeszklone w architekturze energooszczędnej*, Wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków.
2. **Mikulik L. (red) (2016)**, *Inteligentne budynki- informacja i bezpieczeństwo*, Libron, Kraków.
3. **Turecki A. (1996)**, *Ekoszkola jako element ekodydaktyki. Transparentne systemy energooszczędne*, Wydawnictwo PB, Białystok.

Artykuł powstał w "Laboratorium Architektury Energooszczędnej i Energii Odnawialnych" Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej w ramach pracy statutowej KPA WA PB nr S/WA/1/2016 sfinansowanej ze środków na naukę MNIŚW.

² L. Mikulik (red.), *Inteligentne budynki- informacja i bezpieczeństwo*, Libron, Kraków 2016.

³ A. Turecki, *Ekoszkola*, Białystok, 1996.

Architecturae et Artibus
Wykaz recenzentów rocznika 2016:

Aleksander Asanowicz
Radosław Barek
Zuzanna Borcz
Witold Czarnecki
Bartosz Czarnecki
Grażyna Dąbrowska-Milewska
Małgorzata Dolistowska
Małgorzata Drożdż-Szczybura
Krystyna Januszkiewicz
Janina Jezierska
Teresa Kelm-Krauze
Radosław Kimsza
Marek Kowicki
Piotr Marciniak
Joanna Olenderek
Marek Pabich
Bogusław Podhalański
Maria Sołtysik
Jarosław Szewczyk
Bogusław Szuba
Jan Wrana
Hanka Zaniewska